ANNÉE. — N° 21 Abonnement : Belgique, 30 francs; France, 6 belgas; autres pays, 7 ou 8 belgas ~~Juillet-Août-Septembre~~ April - May - June 1931

L'ARTISAN LITURGIQUE

Revue trimestrielle d'art religieux appliqué

ÉDITÉE PAR

L'APOSTOLAT LITURGIQUE DE L'ABBAYE DE ST-ANDRÉ AVEC LA COLLABORATION DES FILLES DE L'ÉGLISE

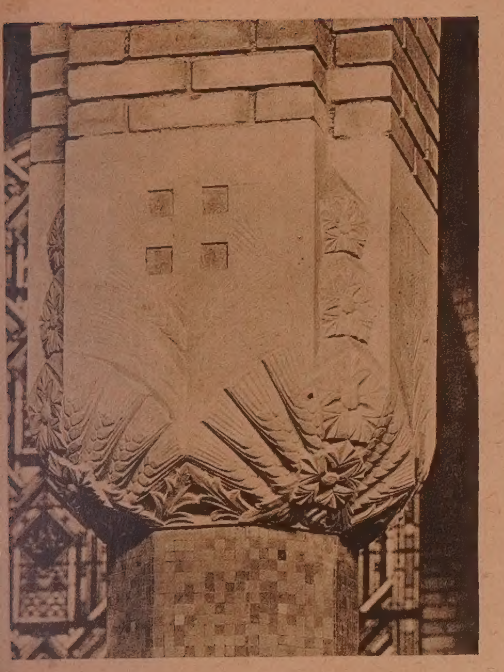


L'Annonciation, par Maurice Denis.

Sommaire du N° 21

Deux grandes planches sur calque (0.74 × 1.08) donnant divers dessins ornementaux et des patrons pour vêtements liturgiques.

Made in Belgium.



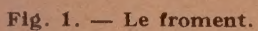


Fig. 1. — Le froment.



Fig. 2. — Coquillages et algues (l'eau).
Chapiteaux de l'Eglise Saint-Léon à Paris, par P. Seguin.

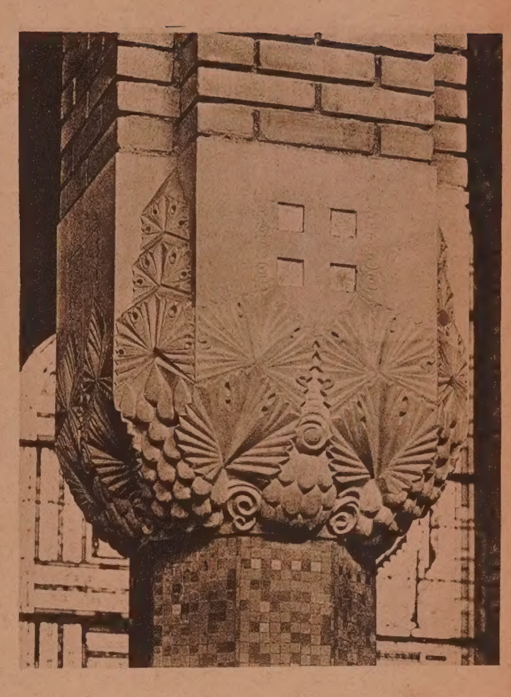


Fig. 3. — La vigne.
Architecte : Emile Brunet.

L'Eglise Saint-Léon à Paris (1)



EN plein Paris, à deux pas de l'ancien Champ de Mars qui si longtemps ne s'anima qu'au moment des Expositions universelles et qui maintenant est devenu un des plus intéressants quartiers de la Capitale, s'élève la jeune église dédiée à Saint Léon, en souvenir du Cardinal Amette qui avait décidé sa fondation.

En 1913, après concours, la constrution en fut confiée à l'architecte Brunet.

Emile Brunet voulant rester dans les données de la tradition catholique d'une part, voulant d'autre part éviter les excès d'un modernisme outrancier, excès découlant notamment de l'emploi exclusif du ciment armé, conçut un édifice dont la structure de béton armé est combinée avec des murs de ceinture en maçonnerie de moyenne épaisseur.

Des fermes de 30 mètres de portée et ayant de faibles points d'appui séparent la nef des collatéraux, elles sont espacées de 5 mètres entre axes et reliées à l'aide d'éléments longitudinaux ; le tout constitue un système monolithe de grande résistance. Le dispositif de ces grandes fermes accuse une nef de 16 mètres de large, épaulée par les bas-côtés ou chapelles latérales dont les éléments supérieurs remplissent, dans une certaine mesure, la fonction des arcs-boutants de nos cathédrales. Les briques que nous voyons sur les photographies ne sont qu'un élément de remplissage et de décoration, car la décoration est accusée en partie par la construction elle-même : brique apparente des parements, à l'extérieur et à l'intérieur, de deux tonalités : jaune éteint et orange, avec une alternance de dessins en damier sur les parois intérieures de la nef surmontant les archivoltes. Au centre de chaque motif est disposé un point d'or de Venise à surface granulée.

Les fûts des colonnes, de section prismatique pour éviter la mollesse de forme, sont revêtus de mosaïque de grès cérame avec, çà et là, quelques éléments en or.

Les vitraux des baies trilobées des grandes chapelles latérales ont été exécutés par Louis Barillet. Ils sont conçus, suivant les directives de décoration données par l'architecte pour tout l'édifice, à l'aide de tracés géométriques. Les figures de saint Jean d'un côté, de saint Paul de l'autre, d'un dessin stylisé, décorent les lancettes d'axe des baies, près des autels des chapelles.

Sous l'impulsion du premier curé de la paroisse M. l'abbé Fillon, depuis évêque de Langres, les travaux de l'église furent repris en 1929 et poursuivis par son successeur M. l'abbé Maury.

Le chevet et le sanctuaire sont à peine terminés et il serait téméraire de porter un jugement sur une œuvre en cours. On peut cependant regretter les deux tribunes placées de chaque côté du chœur, qui donnent à ce dernier moins d'ampleur et distraient les fidèles. Cette réserve faite l'impression d'ensemble est excellente. On voit bien, on entend bien, on prie bien dans cette église dont l'ameublement est en parfaite unité avec l'édifice. Tout y décèle le soin avec lequel M. Brunet a poussé l'étude du moindre détail avant d'en remettre l'exécution aux mains de l'artisan : les chapiteaux, les autels qui ont de belles proportions, tous les éléments de sculpture complètent et ne font que souligner les lignes architecturales. Si on avait toujours marché dans cette voie depuis un demi-siècle, nous ne subirions pas aujourd'hui cette tendance à supprimer, par réaction, tout décor, sous prétexte qu'il nuit à l'ensemble.

Et pourtant n'est-ce pas rendre à Dieu un juste tribut, en reconnaissance des merveilles semées par Lui à profusion dans la nature si belle et si riche, créée pour la jouissanse de nos yeux, que d'essayer à notre tour d'embellir Sa demeure ?

Paul CROIX-MARIE.

---

(1) Plusieurs membres du groupe des « *Artisans de l'Autel* » — signalons en particulier l'auteur de cet article, M. Croix-Marie et son collaborateur M. G. Dermigny — ont travaillé à la décoration de l'Eglise St-Léon. Citons aussi l'auteur des vitraux, M. Barillet, et M. Thomasson qui a ciselé les pièces d'orfèvrerie : calices, etc. (N. D. L. R.)



Fig. 4. — Eglise Saint-Léon à Paris.
Chapelle provisoire des Fonts-Baptismaux.
(E. Brunet, architecte).



Fig. 5. — Eglise Saint-Léon à Paris.
La grande nef.
(E. Brunet, architecte).

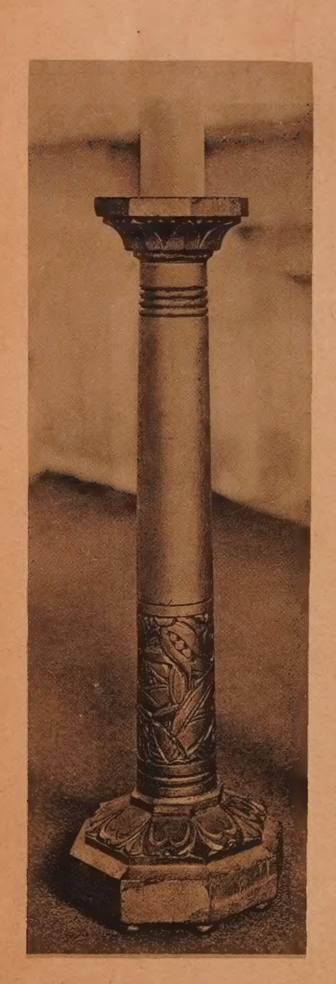


Fig. 6. — Eglise Saint-Léon.
Détail d'un chandelier d'autel,
par Paul Croix-Marie.

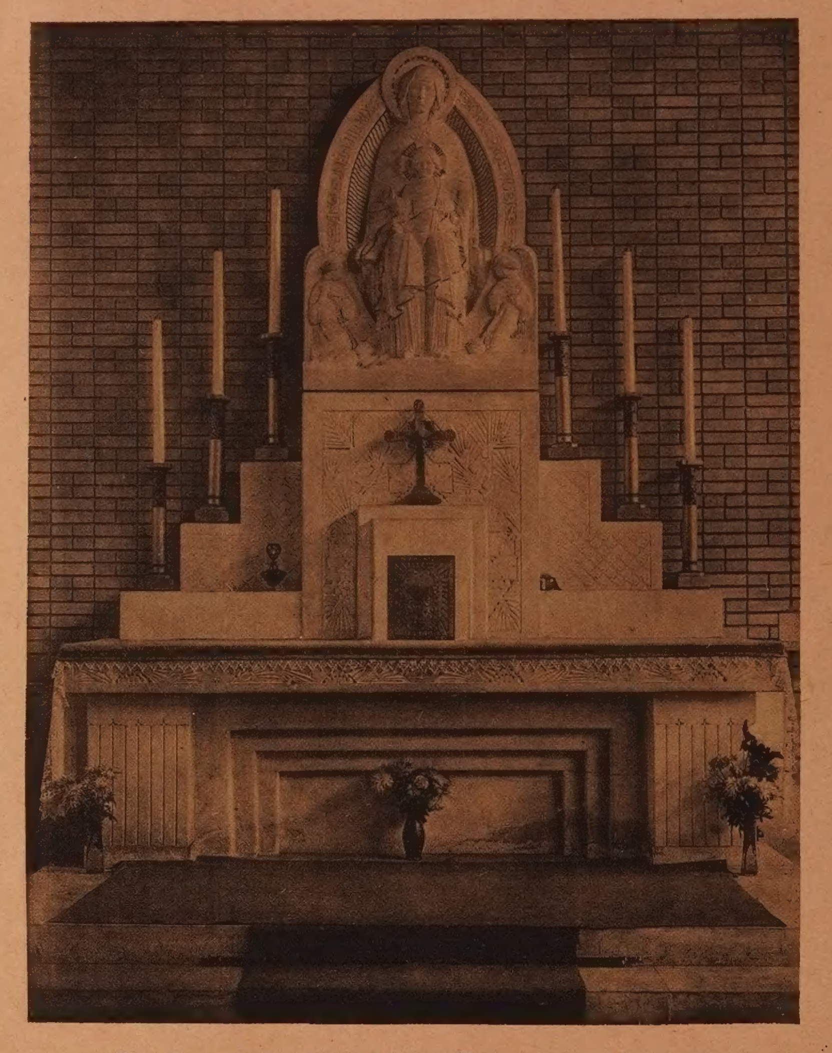


Fig. 7. — Eglise Saint-Léon à Paris — Autel de la Vierge,
par Paul Croix-Marie et G. Dermigny. Emile Brunet, architecte.



Fig. 8.— Eglise Saint Léon.
Détail d'un chandelier d'autel,
par Paul Croix-Marie.

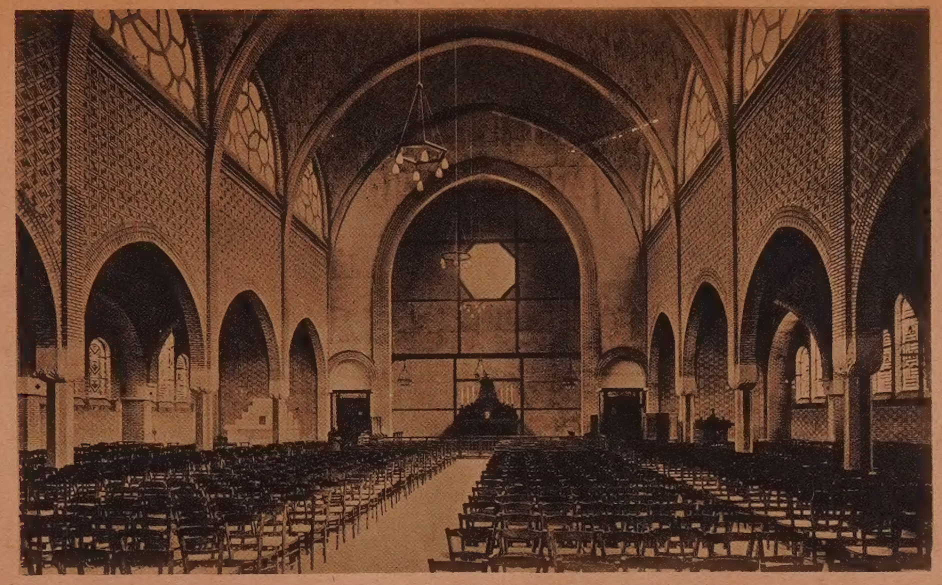


Fig. 9. — Eglise Saint-Léon à Paris. - La grande nef. Emile Brunet, architecte.

Fig. 10. — Eglise Saint-Léon à Paris. — Le Maître-autel (par P. Croix-Marie et G. Dermigny).
Emile Brunet, architecte.



Fig. 11. — Annonciation, par Maurice Denis.

L'Annonciation



'IL fallait établir par des statistiques quels sont les épisodes de l'Evangile qui ont le plus abondamment inspiré les artistes, la scène de l'Annonciation et celle du Calvaire se classeraient au premier rang. Chaque fois que nous organisâmes un Salon d'Art religieux moderne, nous vîmes présenter au Jury un bon nombre d'*Annonciations*. C'est bien la preuve que de nos jours, comme autrefois, le dialogue entre l'Ange et la Femme élue, est un thème inépuisable.

Il s'en faut, néanmoins, que toutes les *Annonciations* aient la même valeur expressive. Dans bon nombre d'entre elles le côté pittoresque, le point de vue décoratif ou folklorique nuit à la portée religieuse de l'œuvre. Médite-t-on toujours suffisamment le sens profond du dogme chrétien avant de prendre le pinceau ou l'ébauchoir ? Lorsqu'on veut faire une sainte image, a-t-on préalablement recours aux lumières de l'Esprit Saint ?

Rappelons-donc ce que nous apprend la Théologie concernant l'heure solennelle durant laquelle s'accomplit le plus ineffable des mystères, l'Incarnation du Verbe de Dieu.

Il entrait dans le plan de la Providence que la nature humaine du Christ fût tirée de la race pécheresse d'Adam ; toutefois la Vierge seule devait servir à la réalisation miraculeuse de ce projet. Un acte créateur devait donc remplacer l'intervention naturelle d'un père, tout en permettant à la Mère de Jésus de donner à son Fils tout ce qu'une mère donne à son enfant.

Mais cela ne pouvait s'accomplir sans que Marie acceptât librement le rôle sublime qui lui était dévolu.

L'archange Gabriel fut donc député par Dieu auprès de l'Immaculée. Il la salua « Pleine de grâce » c'est-à-dire chef-d'œuvre de la création dans l'ordre surnaturel, dépassant en perfection les esprits les plus sublimes. « Le Seigneur, dit-il, est avec vous, vous êtes bénie entre toutes les femmes ! ». Quoique de beaucoup supérieur à Marie par ses dons naturels, l'Ange s'humilie devant la merveille que la grâce divine a réalisée dans l'âme de celle qu'il salue dans un si profond respect.

Cherchant à deviner la raison d'être de la salutation angélique, la Vierge s'étonne et se trouble en esprit. L'Ange la rassure par ces mots : « Ne craignez point, Marie, car vous avez trouvé grâce devant Dieu. Voici que vous concevrez en votre sein et vous engendrerez un fils et vous lui donnerez le nom de Jésus. Il sera grand ; on l'appellera le Fils du Très-Haut ; le Seigneur lui donnera le trône de David son père ; il règnera éternellement sur la maison de Jacob et son règne n'aura point de fin ».

Marie comprend les paroles de l'Ange sans saisir encore comment ces choses peuvent s'accomplir. Elle a fait vœu de virginité et, tout naturellement, elle objecte à l'Ange : « Comment cela se fera-t-il, puisque je ne connais point d'homme ? ». L'Ange répondit : « L'Esprit-Saint viendra sur vous et la puissance du Très-Haut vous couvrira de son ombre. C'est pourquoi l'être saint qui naîtra sera appelé Fils de Dieu ».

Et pour donner une preuve de l'authenticité de sa mission, l'Ange annonce à Marie qu'Elisabeth, réputée stérile et d'un âge avancé, a engendré un fils depuis six mois déjà... « Rien n'est impossible à Dieu ! ».

Alors Marie, pleinement consciente du rôle sublime qu'elle allait jouer, répondit tout simplement : « Voici la servante du Seigneur, qu'il me soit fait selon votre parole ».

Et le mystère s'accomplit.

C'est au moment précis où la Vierge prononça son immortel « Fiat » que Dieu créa l'âme du Christ et forma miraculeusement son corps de la chair virginale de Marie. Mais pas un instant cette nature humaine ainsi créée ne fut un homme, car Dieu le Fils, agissant en son nom personnel, en prenait immédiatement possession et la faisait vivre par sa propre personnalité. Le Verbe éternel s'incarnait. Désormais il s'appellerait Jésus, nom qui l'emporte sur tous les noms, nom devant lequel tout genou doit ployer au ciel, sur terre et dans les enfers.

La Vierge s'est recueillie. En toute humilité elle adore Celui qu'elle a conçu dans son sein. Unie à Dieu plus intimement qu'aucune créature ne le sera jamais, elle vivra désormais dans une

mmunion ineffable et continuelle. L'An- voit ce prodige de vie intérieure. S'humi- nt devant tant de merveilles, il adore n Dieu caché dans une pauvre nature maine. Il s'éloigne enfin, sa mission ant terminée.

Ce simple commentaire du récit évangé- que nous montre les ressources que l'art ut en tirer. Autant d'épisodes, autant attitudes, autant d'expressions différen- s à réaliser.

Il y a d'abord la scène de l'*Ave Maria*.

Que faisait la Vierge au moment où Ange vint la surprendre? Etait-elle en ière? Vaquait-elle à ses occupations otidiennes? Etait-elle à l'intérieur du gis ou dans son jardin? Prenait-elle un u de repos ou faisait-elle la lecture? ul ne le sait et toute supposition est lé- ime. L'artiste choisira donc l'hypothèse i lui plaira *évitant toutefois ce qui pour- t porter au ridicule*, remarque fort im- rtante lorsqu'il s'agit d'Art religieux.

Marie doit être représentée jeune, une aie jeune fille dont la fraîcheur soit le flèt d'une âme sans tache.

Lorsque l'Ange se manifeste à elle, la erge est *surprise mais sans frayeur*. Au et à mesure que l'Ange accumule ses anges respectueuses, le trouble aug- nte chez la servante du Seigneur.

Le début de l'*Ave Maria*, ne se rendra nc pas de la même façon que la fin de court épisode.



Fig. 12. — Annonciation, du « Maître de Mérode » (Musée de Bruxelles).

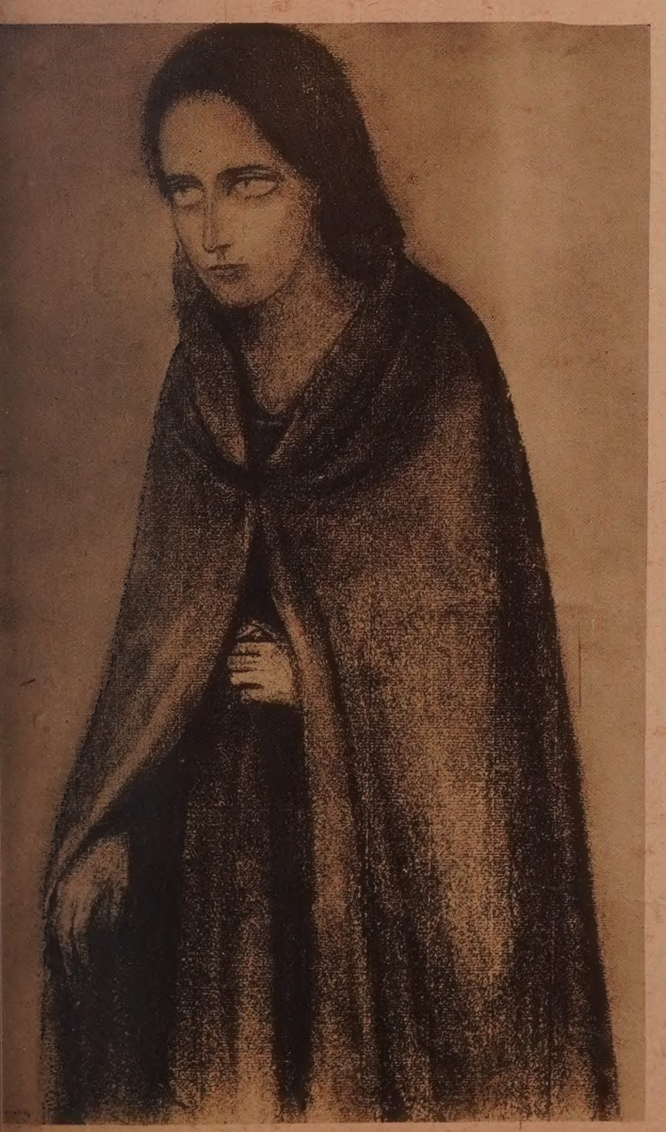
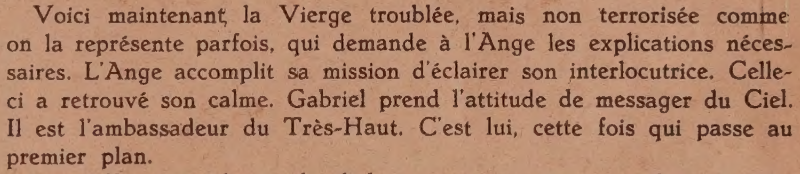


Fig. 13. — Vierge de l'Annonciation, par Georges Minne.



Voici maintenant la Vierge troublée, mais non terrorisée comme on la représente parfois, qui demande à l'Ange les explications nécessaires. L'Ange accomplit sa mission d'éclairer son interlocutrice. Celle-ci a retrouvé son calme. Gabriel prend l'attitude de messager du Ciel. Il est l'ambassadeur du Très-Haut. C'est lui, cette fois qui passe au premier plan.

Les différentes phases du dialogue permettent encore des interprétations diverses.

Mais le moment solennel approche. Voici enfin l'heure bénie où la Vierge prononce son « Fiat ». C'est le dénouement du drame intime, l'instant précis de l'Incarnation. Marie est toute humble, toute docile et son âme déborde d'amour. Son visage et toute son attitude ne peuvent exprimer que cela : l'apogée de la vie intérieure. Quant à l'Archange il se fait cette fois plus petit que jamais devant celle qu'il a saluée pleine de grâce. Car ce n'est plus seulement devant une créature admirable qu'il s'incline, c'est le Verbe incarné qu'il adore.

Il serait fort intéressant de voir un grand artiste chrétien consacrer son talent à réaliser une série d' « Annonciations » correspondant aux différents épisodes de cette scène historique. Parmi les innombrables œuvres anciennes et modernes se rapportant à ce sujet, qu'il s'agisse de fresques ou tableaux, de sculptures, de mosaïques, de vitraux, d'émaux, voire de broderies et dentelles, la scène la plus communément traitée est celle de l'*Ave Maria*.

Les accessoires classiques sont la colombe représentant le Saint-Esprit et le vase portant des branches de lis, symbole de la pureté. Parfois la représentation est dépourvue de tout accessoire, mais l'excès contraire est bien plus fréquent. Ici c'est Dieu le Père sous les traits d'un vieillard ou symbolisé par une main. Des rayons partent du Père céleste vers Marie. La colombe s'y glisse et parfois aussi un tout petit enfant représentant sans doute l'âme du Christ. Ajoutez à cela des personnages secondaires : Saints patrons, anges, suivantes de la Vierge, Adam et Eve. Il y a aussi des inscriptions, souvent placées sur banderoles, avec les textes principaux du fameux dialogue. Enfin c'est tout le cadre dans lequel se passe la scène. Si celle-ci est représentée dans la chambre de Marie, il y aura, surtout chez les Flamands, tout un attirail d'accessoires. Certains tableaux de nos grands peintres du XVme siècle, notamment le chef-d'œuvre du Maître de Mérode (fig. 12) que l'on peut admirer au Musée de Bruxelles, sont tellement remarquables par le menu détail du mobilier, des faïences et des tissus que l'essentiel de l'œuvre, c'est-à-dire sa portée religieuse, en souffre un peu.

Dans les représentations primitives de l'Annonciation, qu'il s'agisse de sculpture, mosaïque ou peinture, l'artiste semble se borner à rappeler



Fig. 14. — Fra Angelico. — Annonciation du Couvent de Saint-Marc à Florence.
(Fresque décorant le corridor du premier étage).



Fig. 15. — Fra Angelico — Annonciation du Couvent de Saint-Marc à Florence.
(Cette fresque est peinte dans une cellule voisine du corridor où se trouve l'Annonciation reproduite fig. 14.



Fig. 16. — Simone Martini — Annonciation.
(Galerie des Uffizi à Florence).

le fait historique. C'est de l'Art intellectuel avant tout, ayant grande noblesse et simplicité, mais cherchant plus à instruire qu'à émouvoir.

C'est surtout à partir du XIIIme siècle que l'Art chrétien évolue vers une forme plus expressive et plus émotive.

Il suffit de jeter un coup d'œil sur l'œuvre capitale de Simone Martini, (fig. 16) conservée aux Uffizi, à Florence, pour se rendre compte de l'immense chemin parcouru par le maître siennois depuis ses prédécesseurs Duccio et Cimabué. La Vierge est surprise et son trouble la fait reculer instinctivement. Le messager de paix porte une couronne d'olivier et tient dans la main gauche une branche de même feuillage. Composition exquise qui rompt franchement avec la raideur conventionnelle de l'iconographie byzantine.

Encore une étape et nous voici à la formule la plus parfaite que l'Art religieux ait jamais réalisée. L'artiste est un religieux et porte bien le nom d'Angelico qu'il a immortalisé. Sans doute il ne croyait pas peindre pour la postérité. Il ne songeait qu'à édifier ses frères, à leur faire sentir ce qu'il sentait lui-même. Fra Angelico a peint plusieurs « Annonciations » dont la fresque célèbre décorant le corridor du premier étage au couvent de Saint-Marc à Florence, et celle qui se voit dans une cellule voisine. Ces admirables compositions sont de caractères très différents. La première (fig. 14) exprime l'*Ave Maria*. La Vierge semble prendre quelque repos. L'apparition céleste la surprend sans la troubler encore. La seconde fresque (fig. 15) nous montre l'Ange debout, le geste de la main droite tournée vers le Ciel semblant souligner ces paroles : « La puissance du Très-Haut vous couvrira de son ombre. » La Vierge va prononcer son « Fiat ». Le mystère est sur le point de s'accomplir.



Fig. 17. — Annonciation, par Gustave Van de Woestijne.

Voici maintenant une œuvre moderne qui rend admirablement le dernier épisode de l'Annonciation. Son auteur, Gustave Van de Woestijne, l'exécuta pour servir d'illustration à l'affiche du Salon d'Art Religieux de Bruxelles, en 1920. (fig.17). Marie, ayant prononcé son « Fiat » accepte le présent du Ciel. Le geste des mains semblant accueillir la colombe symbolique traduit cette pensée d'une façon très originale. La profonde révérence de l'Ange exprime l'adoration du Verbe incarné. Les personnages sont, en quelque sorte, dématérialisés. Leurs formes anatomiques peu accusées, légèrement déformées, pour accentuer la ligne générale, le manque de point d'appui terrestre, l'exquise fraîcheur des tons, tout cela établit un lien de parenté directe entre cette œuvre et celle des grands mystiques du Moyen Age.

Nous ne pourrions pas en dire autant des chefs-d'œuvre de la Renaissance ni même de bien des primitifs flamands. Ces derniers, malgré leurs merveilleuses qualités picturales, sont bien loin d'atteindre la portée religieuse d'un Fra Angelico. Coloriste par excellence, le Flamand affectionna toujours la pompe des solennités, le luxe des vêtements et des bijoux. Il peignit les accessoires : meubles, tapis, menus objets, avec un raffinement qui n'est pas sans nuire à l'expression mystique de l'œuvre. Nos artistes contemporains ont mieux compris le charme de la simplicité qui permet de concentrer l'attention sur les attitudes et les jeux de physionomie.

Le beau dessin de George Minne (fig. 13) n'est-il pas une preuve manifeste de ce retour à l'esprit de pauvreté évangélique ? Ce n'est qu'un fragment de la scène qui nous occupe. L'Ange n'est pas représenté. La Vierge, dans l'humble mante des paysannes de Flandre, regarde le messager du Ciel de ses grands yeux profonds, tandis que, de la main droite, elle écarte légèrement les plis de son manteau, comme pour accueillir le Fils de Dieu.

Dépouillée de tout accessoire, cette simple étude n'en est pas moins d'une rare puissance émotive. Elle illustre parfaitement ces paroles : « Voici la servante du Seigneur. »



Fig. 18. — Annonciation, par Adrienne Marivoet.

Le mysticisme austère de Minne contraste fort avec l'œuvre lumineuse, toute de joie et de poésie, du maître français Maurice Denis. (fig. 11) L'artiste s'est imaginé la scène de l'Annonciation dans le site merveilleux de Fiesole, tout imprégné des souvenirs de l'Angelico, par une de ces belles matinées de printemps où la nature semble boire le soleil. Tel un diacre officiant, l'Ange est vêtu de la dalmatique. L'attitude de Marie indique bien quelque trouble mais sans rien perdre de sa douceur. Elle est la plus belle fleur du printemps. Comme ses humbles compagnes elle boit les rayons d'un soleil mystérieux qui la féconde. Premier mystère joyeux !

Dans un genre très différent, voici encore une composition charmante de Mademoiselle Adrienne Marivoet (fig. 18). Marie arrose les fleurs de son jardinet lorsque l'Ange vient la surprendre. Dans son étonnement elle ne prend pas la peine de déposer son arrosoir pour rendre au messager céleste le salut qu'elle reçoit. Cette simple image ne nous dit-elle pas que l'humble Vierge était en tout semblable à nous, hormis la tache originelle, mais qu'elle sanctifiait ses moindres actions par l'intensité de sa vie intérieure ?

Le cadre restreint de cet article ne nous permet pas de parler des innombrables « Annon-



Fig. 19. — Annonciation (XVme siècle).
Eglise Sainte Marie-Madeleine, à Tournai.

ciation » réalisées en sculpture, émaux, dinanterie, gravure, etc. Citons simplement, pour mémoire, les chefs-d'œuvre de pierre aux portails de Reims et de Chartres ainsi que le célèbre groupe de l'église Sainte-Marie-Madeleine à Tournai. (fig. 19 et 20)



Fig. 22. — Annonciation modelée pour l'église de Mœna (Tyrol). Prof. dell' Antonio.

De nos jours encore le sujet tente parfois le ciseau de quelques sculpteurs. Voici, entre autres, une maquette fort intéressante au point de vue architectural et décoratif qu'a modelée pour l'église de Moena, l'artiste tyrolien dell'Antonio. (fig. 22 et 23)

Il serait aussi fort instructif de comparer les œuvres remarquables reproduites ci-contre avec des compositions défectueuses. Nous avons sous les yeux des choses vraiment grotesques. Tel artiste, dont nous tairons le nom, nous peint un ange au comble de l'émoi. Il a l'air de dire à Marie que la maison brûle. La Vierge semble se soucier fort peu de cet avertissement. Les deux personnages sont de vraies caricatures. D'autres fois on peint des « Annonciations » que l'on prendrait aisément pour des scènes galantes, dans un jardin.



Fig. 21. — Annonciation d'après une miniature du Psautier d'Ingeburge de Danemark.



Fig. 20. — Annonciation (XVme siècle).
Eglise Sainte Marie-Madeleine, à Tournai.

Il y a encore les « incompris ». Nous nous souvenons d'une toile présentée à l'un des Salons d'Art Religieux que nous organisâmes. Personne parmi les membres du Jury ne pouvait deviner ce que l'artiste avait voulu représenter par sa symphonie en jaune et vert où se profilait tant bien que mal la silhouette de deux personnages.

Enfin et surtout il y a ceux qui feraient mieux de se taire parce qu'ils n'ont rien à dire. Ce sont ceux qui ne voient que le côté extérieur des choses, dont l'émotion est nulle, et qui ne sortent jamais de l'ornière de la banalité. Ce sont les plus nombreux, hélas, et, si leur métier est consciencieux, ils n'ont pas de peine à se faire accepter.

Faut-il répéter ce que nous disions au début de cet exposé, que l'artiste chrétien doit étudier le dogme à fond et se dépouiller de toute préoccupation mondaine en œuvrant sous le regard de Dieu ?

Chanoine Fernand CROOY.

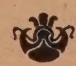




Fig. 23. - Annonciation modelée pour l'église de Mœna (Tyrol). **Prof. dell' Antonio.**





Fig. 24. — Simon aide Jésus à porter sa Croix. **Fig. 25. — Jésus tombe sous le poids de la Croix.**
Peintures exécutées par M. Lou Asperslagh en la chapelle des Ursulines à Bergen (Hollande).

La chapelle des Ursulines à Bergen

DANS la chapelle des Dames Ursulines à Bergen (Hollande) se trouvent des peintures, dues au talent de M. Lou Asperslagh. Elles ont ceci de très caractéristique : l'artiste — pour garder le plus possible à la brique apparente son caractère — a été obligé de peindre à même la brique. Comme on pourra s'en convaincre par les reproductions ci-contre le résultat a été très heureux et ne manquera pas d'intéresser particulièrement les techniciens.

Nous aimons à souligner ici — avant de commenter les peintures elles-mêmes, leur sens et leur portée — le souci de l'artiste de faire de la peinture véritablement décorative. Un simple coup d'œil jeté sur la figure 26, montrera mieux que de longs commentaires, comment la composition, bien inscrite dans l'arc tracé derrière l'autel par l'architecte, loin de distraire l'attention du centre vers lequel doivent se porter tous les regards : l'autel et le tabernacle, met ceux-ci en pleine valeur. Non seulement le procédé employé et l'espace décoré, mais encore les attitudes des personnages contribuent à obtenir ce résultat. En effet toutes les figures — celles des anges entourant le Christ-Prêtre comme celle des Saints du bas — sont tournées vers le tabernacle.

M. Asperslagh a peint pour la même chapelle un *Chemin de la Croix*, à même la brique également. Nous en donnons deux stations. Elles nous plaisent beaucoup. Nous aimons, en effet, cette sobriété qui a fait négliger à l'artiste les personnages nombreux entourant habituellement le Christ dans la montée au Calvaire. N'est-ce pas Jésus seul qui nous intéresse à travers tous les épisodes du chemin douloureux ? Et si l'artiste trouve le moyen de concentrer sur la personne du divin crucifié à l'exclusion de toute autre, nos regards et notre attention pieuse, ne nous aura-t-il pas aidés vraiment dans notre méditation ? J'entends bien l'objection. Encore faut-il, me direz-vous, que l'on puisse distinguer, et sans devoir chercher trop longtemps, le Jésus tombant sous le poids de la Croix, du Jésus aidé par le Cyrénéen, et ainsi de suite.

Nous sommes d'accord. Mais un rapide examen nous édifiera à ce sujet, Regardez la figure 25, et dites-moi, si le Christ n'est pas littéralement brisé sous le poids de la Croix. Et cette main et cet avant-bras du soldat où se lisent la rudesse et la brutalité ne sont-ils pas plus éloquents à eux seuls que tout un personnage ? N'est-ce pas en quelque sorte une synthèse des outrages et des avanies qu'a dû subir notre Rédempteur ?

Une main, un bras en disent long quand ils sont expressifs. Comparez plutôt à cette main celle de la figure 24. Celle-ci loin de vouloir secouer, rudoyer le corps du Maître, s'efforce de Lui être secourable. Elle Le soutient avec respect et compassion, et s'efforce d'alléger le poids de Sa lourde Croix.



Fig. 26. — Peinture exécutée, à même la brique, en la chapelle des Ursulines à Bergen (Hollande), par M. Lou Asperslagh.



Fig. 27. — Fonts de l'église de Brünn (marbre, fer forgé et bronze), exécutés par l'Ecole des Arts et Métiers de Bozen. Sculptures de Jakob Gadenz.



Fig. 28. Fontaine dans le préau du cloître de la Catacombe de Sainte-Priscille.



Fig. 29. Fonts de l'église de Wilrijk (Belgique).

Le Symbolisme des Baptistères

Nos églises sont un nouveau paradis terrestre fait à l'image du « Paradis de Dieu » et du « Jardin de l'Eden » parce qu'un nouveau fleuve de vie y coule.

Histoire et emplacement des Baptistères



LES eaux du fleuve de vie coulent dans les baptistères de nos églises et en font un nouvel Éden. Après avoir fait aux néophytes la tradition de l'Évangile et du Credo et s'être assurée de leur connaissance des vérités divines essentielles (pour les enfants ce sont les parrains et les marraines qui répondent et prennent des responsabilités), l'Église les conduit dans la piscine baptismale qui est une véritable fontaine de vie. Là elle verse sur eux l'eau purificatrice qui les lave de la tache originelle et qui leur rend les grâces vivifiantes qu'Adam leur avait fait perdre au Paradis terrestre. C'est ce que nous allons développer dans ce présent paragraphe.

L'Exode dit qu'il y avait devant le tabernacle de Moïse, dans l'enceinte extérieure, un grand vase plein d'eau où les Juifs se purifiaient avant de s'approcher de l'autel des holocaustes ou du Sanctuaire (2). Salomon fit faire de même une immense cuve en bronze qu'on appela *la mer d'airain*. Ce vase était placé dans le parvis devant le Temple de Jérusalem. L'eau en découlait par quatre robinets et se déversait dans un bassin.

Tout cela peut être considéré comme une figure du baptême et des baptistères chrétiens et ce rapprochement a été établi par la tradition catholique. C'est ainsi, par exemple, que la cuve baptismale, exécutée en 1113 à Liége, est copiée en grande partie sur la mer d'airain et que les baptistères étaient autrefois placés devant l'église comme la mer d'airain l'était devant le Temple.

On appelle baptistères les endroits où l'Église administre le baptême à ceux qui veulent entrer dans son sein. Ces baptistères étaient autrefois, nous venons de le dire, situés en face ou à côté de l'église, comme par exemple le baptistère de Pise. C'étaient des dômes assez spacieux, car ils servaient aux baptêmes solennels où les adultes venaient en foule pour se faire baptiser à la Vigile de Pâques ou de la Pentecôte. Au centre de ces chapelles baptismales on avait creusé une large vasque qu'en remplissait d'eau et où les catéchumènes descendaient pour être baptisés par immersion.

On utilisa souvent comme baptistère, l'*atrium* qui était devant les basiliques et au centre duquel il y avait un bassin rempli d'eau qui était l'*impluvium* des maisons romaines. Dans l'atrium de l'ancien Saint-Pierre du Vatican une fontaine ou canthare remplaçait ce bassin. Cette canthare a été remplacée devant la nouvelle basilique de Saint-Pierre par deux fontaines. Devant beaucoup d'églises on voit une place avec une fontaine, par exemple devant la cathédrale de Fribourg (3). C'est un vestige de l'ancien usage.

Plus tard les cuves baptismales furent placées sous le porche ou narthex, qui remplaça l'*atrium* ou *paradisus* des basiliques. Et enfin vers le IX[e] siècle on voit les fonts baptismaux dans les églises mêmes, mais dans une chapelle spéciale placée près de l'entrée (fig. 33 et 34). On marque par là que c'est par le baptême que l'on entre dans l'Église du Christ et que l'on acquiert par ce sacrement le droit de participer au culte officiel catholique en assistant au Saint Sacrifice et en recevant les Sacrements dans les églises.



Fig. 30.— Fontaine dans le préau de l'hôpital des Sœurs de Marie à Berlin — Karlshorst. Architecte : Félix Angelo Pollak.

Ornementation symbolique des Baptistères

Les baptistères, étant consacrés à saint Jean le Précurseur qui baptisa Jésus dans le Jourdain, étaient ordinairement connus sous le nom d'*ecclesia Sancti Johannis*. On y a ajouté *in fonte* ou *ad fontes* d'où est venue l'expression *fonts baptismaux* qui désigne la cuve contenant les eaux baptismales. Le plus souvent saint Jean-Baptiste y est représenté soit par une statue qui domine les fonts, soit dans un vitrail ou sur un tableau ou peinture murale (fig. 27 et 42).

---

(1) Cet article est extrait de l'ouvrage qui a pour titre : *Pour bien comprendre nos églises*. Cet ouvrage actuellement sous presse est dû à notre Directeur, et nous sommes heureux d'en offrir la primeur à nos lecteurs.

(2) Ch. XXX.

(3) Les fig. 28 et 29 constituent aussi des exemples intéressants des vestiges de l'usage ancien. La première reproduit la fontaine du cloître de la catacombe de Sainte-Priscille; la seconde la fontaine située dans le préau de l'hôpital des Sœurs de Marie à Berlin-Karlshorst.



Fig. 31. — Cuve baptismale de l'église de Coullemelle (France).
Exécution de MM. Sueur et Darras (pierre) Brieux et Tattegrain (bois).
Architectes : MM. P. et G. Ansart.



Fig. 32. — Fonts baptismaux de l'église St.-Maria-Viktoria, Berlin, par Jenny Muller-Wiegmann.



Fig. 33. — Baptistère de l'église Notre-Dame de la Paix à Francfort.
Architecte : Hans Herkommer.



Fig. 34. — Cuve baptismale de l'église Notre-Dame des Arts à l'Exposition d'Amiens, 1928 (la cuve est placée sous le narthex ; c'est une application du principe du Baptistère en dehors de l'église).
Architectes : MM. P. et G. Ansart.

Anasthase le Bibliothécaire raconte dans la vie de Saint Silvestre que le baptistère de Saint-Jean de Latran contenait au bord du bassin un agneau d'or pesant 30 livres et d'où l'eau se répandait en abondance dans la cuve. A droite il y avait une statue de Jésus-Christ en argent et à gauche celle de saint Jean-Baptiste, également en argent, et tenant à la main l'inscription : « Voici l'Agneau de Dieu, voici Celui qui efface les péchés du monde. » Sept cerfs en argent versaient aussi de l'eau à la fontaine sacrée et représentaient les âmes qui s'y désaltèrent en recevant le baptême. Sixte III y fit élever plus tard les huit colonnes de porphyre qu'on y voit de nos jours et mit sur leur entablement une longue inscription où on lit : « Là est la vie qui prend sa source dans le sang versé par le Christ et qui s'étend sur tout l'univers ».

La cuve de ce célèbre baptistère est un ovale de basalte noire, tirant sur le vert. « La fontaine baptismale, explique Durand, doit être en pierre (4), car c'est de la pierre que l'eau s'est répandue comme présage du baptême et parce que le Christ Lui-même, qui est la fontaine de vie, est la pierre angulaire (5) ». C'est de la pierre, en effet, comme le remarque saint Paul, que Moïse fit jaillir prophétiquement pour son peuple « une eau miraculeuse qui le suivait dans le désert et cette pierre désignait le Christ (6) ».

Les fonts baptismaux d'Hildesheim sont portés par quatre hommes qui déversent de l'eau contenue dans une urne. On y a gravé cette phrase : « Les quatre fleuves du Paradis arrosent le monde et déversent un nombre semblable de vertus dans le cœur purifié de ses fautes. Ce que les (quatre grands) prophètes avaient annoncé par leur parole, les (quatre) évangélistes en proclamèrent par écrit la réalisation ».

Les quatre vertus auxquelles on fait ici allusion sont probablement les vertus cardinales, car saint Ambroise disait : « La source principale est Jésus-Christ, et les quatre fleuves indiquent aussi les quatre vertus cardinales qui découlent de cette source sacrée : la prudence, la tempérance, la force et la justice. Les sages de ce monde ont bien pu parler de ces vertus et les exalter, mais c'est dans nos Livres Saints qu'ils en ont puisé les notions ».

On croit de même que les quatre groupes des tableaux latéraux du Rétable de l'Adoration de l'Agneau des frères Van Eyck désignent les quatre vertus cardinales qui nous sont infusées au baptême avec les trois vertus théologales symbolisées par les trois groupes qui se trouvent au bas du panneau central. Les pèlerins (prudence), les anachorètes (l'espérance), les soldats du Christ (force) et les juges intègres (justice) se joignent aux prophètes et aux apôtres à genoux (amour), à toute la gentilité (espérance) et à l'assemblée des croyants (foi). Et tous ensemble vont boire aux eaux de la fontaine de vie qui jaillit devant l'autel de l'Agneau et devant le trône où est assis le Tout-Puissant.

Comment le baptême établit un rapprochement entre nos églises, le paradis terrestre et le paradis céleste.

Lors de la bénédiction des fonts baptismaux le Samedi Saint et la veille de la Pentecôte, le prêtre divise l'eau avec la main droite et en répand vers les quatre parties du monde en disant : « Je te bénis par le Dieu qui te fit jaillir de la fontaine du Paradis et, te divisant en quatre grands fleuves, te commanda d'arroser toute la terre. Je te bénis aussi par Jésus-Christ qui fut baptisé en toi par Jean dans le Jourdain, qui te fit couler avec le sang de son côté, et qui enjoignit à ses disciples de baptiser en toi tous ceux qui croiraient, leur disant : Allez, enseignez toutes les nations, et baptisez-les au nom du Père et du Fils et du Saint-Esprit ».

Les quatre animaux que saint Jean vit des quatre côtés du trône céleste (d'où le fleuve de la vie divine jaillissait et formait une mer aux eaux cristallines) et les quatre bras du fleuve qui arrosaient le Paradis terrestre, indiquaient que toutes les nations devaient recevoir la parole évangélique et être baptisées. L'eau baptismale répandue aux quatre coins cardinaux indique de même l'universalité du baptême et de la rédemption. Le sang du côté de Jésus doit atteindre toutes les âmes par l'eau que le Sauveur sanctifia en entrant dans le Jourdain. Aussi l'Église chante en cette même vigile de la Pentecôte : « Je vous rassemblerai de tous les

(4) Ou en toute autre matière solide, apte à contenir l'eau (*Rituale Romanum*, édit. 1925) — « 46. Baptisterium sit decenti loco et forma, *materiaque solida et quae aquam bene contineat*, decenter ornatum, et *cancellis circumseptum*, sera et clave munitum, atque ita obseratum, ut pulvis, vel aliae sordes intro non penetrent, in eoque, ubi commode fieri potest, depingatur seu collocetur imago sancti Joannis Christum baptizantis ».

(5) *Ration.* Lib. VI, c. 82.

(6) I ad Cor. X, 4.

Fig. 35. — Fonts baptismaux de l'église de Quivières (la photographie a été prise non sur place mais lors d'une Exposition. Cette circonstance explique le caractère provisoire du couvercle.
Architectes : MM. P. et J. Ansart.

Fig. 36.— Fonts en bronze de l'église Saint-Boniface à Leeuwarden (Hollande),
par Jan Eloy et Leo Brom.

Les Fonts sont portés par quatre personnages représentant les quatre fleuves du Paradis Terrestre. La cuve est ornée de quatre sujets préfiguratifs empruntés à l'Ancien Testament : le passage de la Mer Rouge par les Juifs, l'entrée des Juifs dans la Terre Promise à travers les eaux du Jourdain, Noé et les siens sauvés grâce à l'arche, du déluge, Jonas sauvé par la baleine.—A la partie supérieure (couvercle) on voit : le Baptême du Christ, la Résurrection du Christ, le réveil de Lazare et enfin le baptême des Frisons par Saint Boniface. — Au sommet on voit les emblèmes des quatre Evangélistes, sur le témoignage desquels notre Foi est basée.



Fig. 37. — Fonts Baptismaux de l'Église Saint-Léon à Paris, par Paul Croix-Marie.

Architecte : E. Brunet

pays et je répandrai sur vous une eau pure et vous serez purifiés de toutes vos souillures ». (*Introït*).

Cette doctrine est illustrée par la mosaïque absidale de l'église des Saints Côme et Damien à Rome. Le Christ debout tient en main le rouleau des Écritures et marche sur la mer de cristal dont parle l'Apocalypse. Au-dessus coule un fleuve près duquel est marqué le mot *Jordanes*. Et sur la bande étroite qui termine la mosaïque, l'Agneau nimbé surmonte le tertre d'où sortent les quatre fleuves indiqués par les mots *Geon*, *Fyson*, *Tigris*, *Euphrata*.

Ce même nom de Jordas ou Jourdain se lit près du nimbe de l'Agneau qui est au bas d'une peinture qu'on voit dans le cimetière des Saints Marcellin et Pierre.

Un rapprochement est donc établi volontairement entre le Baptême, le Paradis terrestre et le Paradis céleste.

C'est ainsi, du reste, qu'on lit sur les fonts d'Osnabrück que grâce au sacrement de régénération qui se donne dans le baptistère, le vieil Adam meurt et le nouvel Adam reprend vie, « redit ad vitam novus et vetus interit Adam ». Et Durand, cité par Didron, dit qu'en Grèce on représentait dans les baptistères diverses scènes bibliques parmi lesquelles la fontaine de vie dont parle l'Apocalypse (1).

Ce même rapprochement entre nos églises et le Paradis terrestre et céleste est signifié par les rites qui terminent les cérémonies du baptême et qui consistent à placer un chrémeau ou linge blanc sur la tête de l'enfant et à lui remettre un cierge allumé.

Le chrémeau rappelle le vêtement blanc que les néophytes portaient autrefois après leur baptême et qui était le signe que leur âme avait été purifiée de la tache originelle. « Recevez cette robe blanche, dit le prêtre, et portez-la sans tache jusqu'au tribunal de Notre-Seigneur Jésus-Christ, pour avoir la vie éternelle ». L'âme qui conserve son innocence baptismale est assurée d'entrer un jour au Ciel.

On peut peut-être voir un symbole identique à celui du chrémeau dans le geste que le prêtre fait lorsqu'il introduit dans l'église celui qui se présente pour être baptisé. Il lui impose sur la tête l'extrémité de son étole en disant : « N.,. entrez dans le temple de Dieu, afin d'avoir part avec le Christ à la vie éternelle ». L'étole étant un signe de juridiction indique que le baptisé se met dorénavant sous la dépendance de l'autorité sacerdotale de l'Église, mais l'étole est aussi un ornement d'honneur. C'était primitivement un vêtement ample qui enveloppait le corps entier et tombait jusqu'aux pieds.

(1) *Guide de la peinture.*



Fig. 38. — Fonts de l'église Saint-Boniface à Leeuwarden (Hollande), par MM. Jan-Eloy et Leo Brom.

Détail de la cuve : Jonas épargné par Dieu, est rejeté du ventre de la baleine.



Fig. 39. — Fonts de l'église Saint-Boniface à Leeuwarden (Hollande), par MM. Jan-Eloy et Leo Brom.

Détail de la partie supérieure : Baptême des Frisons par Saint Boniface, patron de la Frise et patron de cette église.

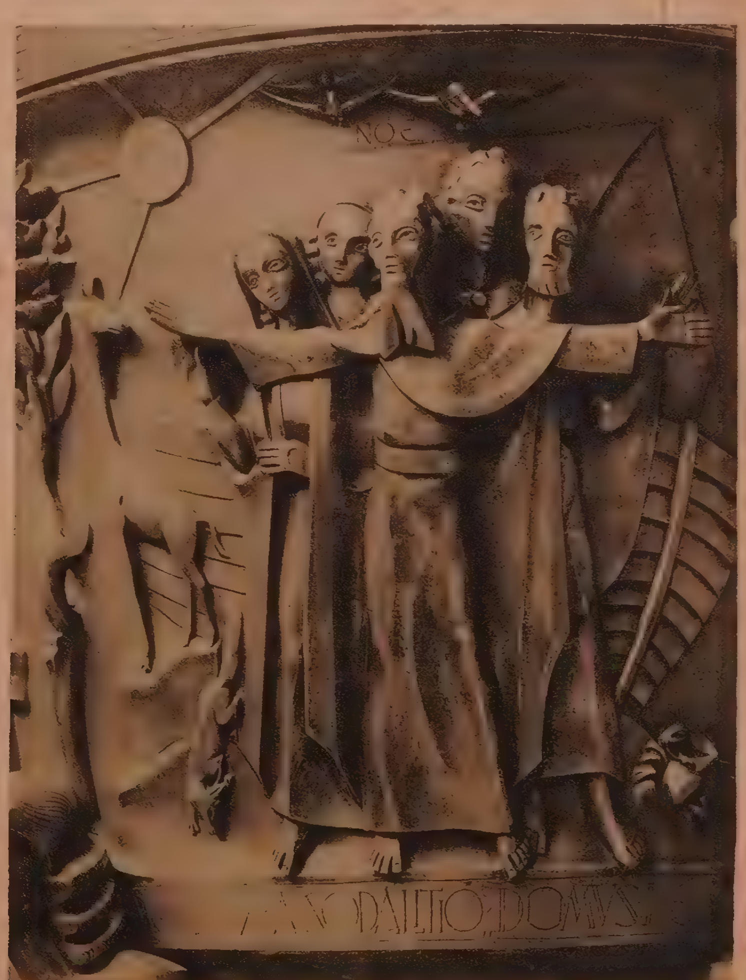


Fig. 40. — Fonts de l'église Saint-Boniface à Leeuwarden (Hollande), par MM. Jan-Eloy et Leo Brom.

Détail de la cuve : Noé et les siens, épargnés par Dieu, sortent de l'arche qui les a préservés.

Il était orné de deux bandes coloriées, qui seules sont restées et qui constituent l'étole actuelle. En revêtant cet ornement pour célébrer la messe le prêtre dit : « Rendez-moi, Seigneur, la robe d'immortalité que j'ai perdue par la prévarication de notre premier Père et quoique indigne, je m'approche de vos mystères sacrés, puis-je mériter néanmoins les joies éternelles ». En recouvrant l'enfant de cet habit honorifique le prêtre semble donc indiquer que le baptême lui rendra ce que lui a ôté la faute originelle et qu'en conséquence il peut entrer dans l'Église. Nos temples sont, en effet, un nouveau Paradis terrestre où les baptisés préludent, comme Adam et Ève dans l'ancien, aux délices du Paradis céleste. Et c'est pourquoi saint Augustin explique que saint Jean a vu la Jérusalem du ciel descendre vers la terre parce que *par le baptême* les âmes entrent dans l'Église du Christ qui est, dès ici-bas, la Jérusalem des cieux. « La cité de Jérusalem descend du Ciel, car la grâce de Dieu vient jusqu'à nous par le bain de la régénération (1) ».

Sur les fonts en porcelaine de Sèvres qui servirent en 1856 au baptême du Prince Impérial on lit ce texte qui développe d'une autre façon cette même pensée :

Caro abluitur ut anima immaculetur;
Caro ungitur ut anima conservetur;
Caro signatur ut anima muniatur;
Abluti estis. — Sanctificati estis. — Vos ex Deo estis filioli. — Justificati estis. — Christum induistis.

(1) *La Cité de Dieu*. Ch. XX, 17.

Le rite du cierge allumé a la même signification. Le baptisé revêtu de la robe nuptiale, prend en main la lampe allumée des vierges sages, et illuminé des clartés du Christ dont il entretiendra la lumière en persévérant jusqu'à la fin dans la voie des commandements évangéliques, il accompagnera l'Époux dans la salle du festin éternel qui est le Ciel. «Recevez, dit l'Église, le flambeau ardent et conservez inviolable la grâce de votre baptême; observez les commandements de Dieu, afin que, lorsque le Seigneur viendra vous convier aux noces éternelles, vous puissiez aller à sa rencontre, avec tous les Saints de la cour céleste, et que vous viviez de la vie éternelle. »

Ici encore nous pouvons conclure que nos églises sont un Paradis terrestre récupéré par tous ceux que les *eaux régénératrices* ont purifiés de la tache originelle. C'est par le *baptême*, en effet, que les baptisés entrent dans le Paradis de Dieu qui est tout à la fois l'Église du Christ sur terre et dans le Ciel. Et c'est par le *baptistère* qu'ils doivent passer pour pénétrer dans les églises matérielles faites à l'image de l'Église spirituelle. Aussi saint Cyrille de Jérusalem expliquait aux catéchumènes qu'il introduisait dans le baptistère : «Ce lieu est pour vous *le Paradis de Dieu planté à l'Orient*. Il est donc tourné de l'Occident vers l'Orient, qui est la région de la lumière ».

Dom Gaspar LEFEBVRE, O.S.B.



Fig. 41. — Fonts de l'église de Bretagnolles (Eure).

Comme ceux de Guimiliau ces Fonts anciens sont abrités par un dais et entourés d'un cancel. Ces dais constituent une protection de plus contre la poussière. On se rappelle la recommandation du *Rituel* de protéger les Fonts « ut pulvis, vel aliæ sordes intro non penetrent...».



Fig. 42. — Fonts de l'église de Guimiliau (Finistère).

Au sommet se trouve l'image de Saint Jean baptisant le Christ. De plus ces anciens Fonts sont entourés d'une balustrade ou *cancel*, ainsi que le prescrit le *Rituel* : « *cancellis circumseptum...* »



Cours pratique de broderie d'art

(Suite, voir page 424.)

CHAPITRE I.

Les fonds plats et unis en couchure sans dessin sur le métier.

COMME il s'agit ici, de surfaces plus ou moins grandes, on peut toujours employer deux fils à la broche.

La grosseur de ceux-ci devra évidemment varier suivant certaines nécessités. La surface à remplir touche-t-elle des lignes délicates à ses limites, celles-ci étant nécessairement très précises, on fera bien d'employer un seul fil de grosseur moyenne, ou même mieux, deux fils fins. Car le gros fil d'or tourne avec difficulté pour revenir contre lui-même, et laisse du vide en tournant, ou empiète sur la surface voisine.

Il est de même recommandable d'employer du fil d'or moyen ou demi-fin au moins, pour les fonds où on doit rendre par la couchure elle-même, des dessins délicats et précis.

Au contraire, le gros fil est de mise, et doit être employé, partout où les délimitations doivent être puissantes et d'une certaine largeur de bordure. Egalement quand les dessins dans la couchure, sont d'allure simple et sans détails.

Le nombre de fils d'or généralement employé dans ces couchures de fonds, est de deux fils. Cependant, si on aime d'avoir un dessin plus suivi, des points plus rapprochés et moins échelonnés, ainsi qu'un travail plus solide, on peut employer un seul fil d'or à la broche. La manière de faire est exactement la même, et les dessins sont pareils.

Les fils d'or se montent toujours sur la broche pour la couchure, quelle que soit celle-ci. La manière de les monter ne varie pas non plus, même pour la soie. Nous avons vu aussi à la série 4 de la première technique, la manière de poser les points sur un ou deux fils d'or, la façon de tourner ceux-ci afin de revenir avec eux pour un second tour contre le premier. Il faut tenir compte de tout cela, pour les fonds plats et unis, ainsi que pour tous les autres fonds. Toutes les couchures en général l'exigent, même si elles sont sans recherche et sans détails.

Toute la beauté d'un fond uni et plat, réside dans la régularité des points qui fixent les fils d'or, même si ces points ne sont pas visibles à l'œil inaverti.

Ce n'est pas qu'il faille imiter le travail mécanique, par une régularité par trop calculée. Mais il n'en coûte pas plus au brodeur de bien poser ses points et de respecter entre eux les distances. Cela donne un travail intéressant, que nous qualifierons de propre.

L'exécution en sera réfléchie, ne décelant aucune faute de goût, aucune distraction, etc.

Pour bien réussir ce travail, il n'est pas indifférent de le bien commencer. On ne saurait trop prêter d'attention à l'exécution des première lignes d'or pour un fond en couchure, et surtout en travail plat et uni.

Voici, en résumé, quelques variétés de fonds plats et unis en couchure, et la manière de les exécuter.

Variété A.

Voyons, par exemple, (fig. 96) un carré à remplir au point de couchure pour fond le plus simple qui soit, c'est-à-dire avec points d'attache contrariés.

Etablissez votre première ligne d'or bien correctement, fixez vos points de soie à des distances raisonnables, ni trop grandes ni trop petites, et toutes très égales. Surtout, ne tracez pas de lignes auparavant sur la toile soi-disant pour diriger vos points.

C'est un mauvais service que vous vous rendez, car votre œil doit arriver à sentir en quelque sorte lui-même, les distances à donner, et diviser celles-ci en parties égales aux tours pairs. Si dans le cours du travail, il arrive qu'il y ait des endroits où le fil d'or est plus gros ou plus fin qu'ailleurs, ou si l'un ou l'autre point de soie ne se met pas bien en place, qu'elle qu'en soit la raison, ce sera encore votre œil qui interviendra et qui saura vous faire modifier la place des points suivants, afin de rétablir l'équilibre des distances un instant perdu.

La ligne tracée d'avance vous enlèverait tout le plaisir, toute la satisfaction de la liberté dans le point, et certainement, ne vous aiderait pas à obtenir un meilleur travail.

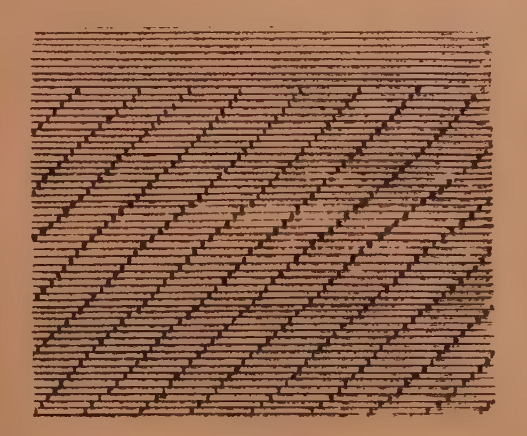


Fig. 98.

Variété B.

Si dans un même travail, il y a plusieurs surfaces ou plusieurs fonds à faire avec points d'attache contrariés, il n'est pas nécessaire de procéder pour tous de la même manière. Voyez par exemple la figure 97. Le premier tour étant établi comme à la figure 96, au lieu de prendre le milieu des distances au second tour, on place son point de soie à une plus ou moins grande distance du côté gauche des points du tour précédent, soit à ½ millimètre, 1 millimètre ou même 2 millimètres, suivant l'inclinaison de la ligne qu'on aime d'obtenir. Après avoir fait ainsi quelques tours, on s'aperçoit avec satisfaction, qu'un bel ensemble de lignes de points est en train de s'établir.

Variété C.

Le même effet peut être obtenu, en procédant de la même façon qu'à la figure 97, mais en sens inverse, avec les points se dirigeant cette fois vers la droite (fig. 98).

Une bonne précaution à prendre pour chacune de ces deux variétés, est de surveiller de près les nouveaux départs de ligne aux points A. Ils s'agit, en effet, de nouvelles distances de points qu'on ajoute, et il est à remarquer que dans ces genres de lignes fuyantes, soit à gauche, soit à droite, chaque fois qu'une ligne finit d'un côté, une nouvelle doit recommencer de l'autre côté. Et c'est précisément là qu'on serait tenté de s'oublier, et de ne pas faire assez attention à la nouvelle distance à prendre, distance qui cependant devra se maintenir, durant toute la traversée du fond à remplir.

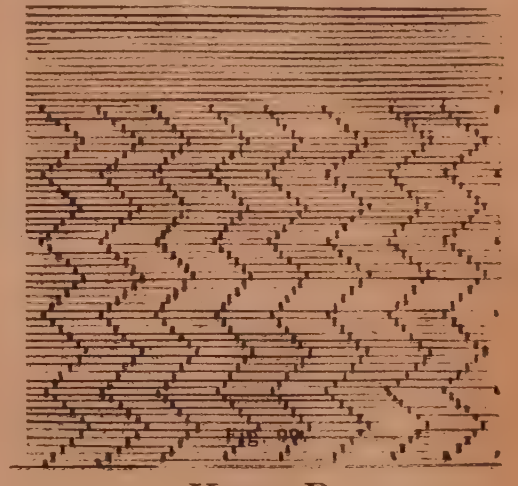


Fig. 99.

Variété D.

Une même surface, un même fond, peuvent être faits aussi en couchure avec point de soie en combinant les deux variété précédentes *c* et *d* (fig. 97 et 98). Nous en donnons des exemples dans les figures 99 et 100. Les lignes de points sont dirigées vers la droite pendant cinq ou six tours d'or, puis brusquement on change de sens et on dirige les lignes de points vers la gauche, naturellement pendant le même nombre de tours, et ainsi de suite autant de fois qu'il le faut pour remplir la surface ou le fond.

Variété E.

Une variété agréable aussi consiste à croiser les deux sens, et à former ainsi, un petit gauffré qui donne par son seul point d'attache, un léger relief agréable à l'œil, et faisant ressortir discrètement les sujets qui l'entourent, (fig. 103). Mais ici, la régularité est tout à fait de rigueur, car un seul point de travers, soit comme sens, soit

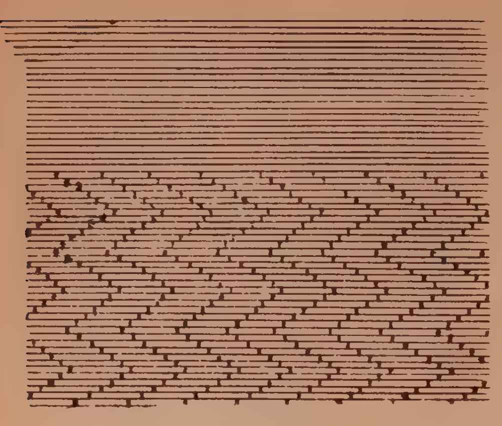


Fig. 100.

comme distance, compromettrait les carrés ou les losanges du dessin à rendre.

Voici comment il faut procéder :

Au premier tour, on place les points de soie comme toujours bien perpendiculaires à l'or, et à distances égales, tout comme aux autres variétés. Ensuite, au second tour, on met un point dirigeant la ligne vers la droite (comme pour la variété *c* fig. 97) et un autre point dirigeant la ligne vers la gauche (comme à la variété *b* fig. 96). Puis on continue à chaque tour à placer un nouveau point contre celui du tour précédent, à gauche comme à droite, et pendant autant de tours qu'il en faut pour arriver à celui où un seul point suffira pour clôturer le carré ou le losange, c'est-à-dire pour faire la pointe de celui-ci. Remarquez que ce tour dont les points sont à égale distance l'un de des carrés suivants, et est à chacun d'eux le seul tour dont les points sont à égale distance l'un de l'autre d'un bout à l'autre du tour, exactement comme est le premier tour de départ.

Tout cela se fait presque automatiquement, et le brodeur avisé sent si bien où il doit piquer et placer ses points, qu'il ne saurait guère aller vraiment de travers, à moins d'une malchance ou d'une distraction extraordinaires.

Variété F.

Celle-ci (fig. 104) diffère bien peu de la précédente, on pourrait dire plutôt qu'elle la complète.

En effet, le motif obtenu est un carré ou un losange tout comme à la variété E (fig. 103) mais avec cette distinction, qu'il y a quelque chose de plus : les quatre points de soie au milieu des carrés ou des losanges. Ces points ne sont pas seulement une garniture, comme on pourrait le croire, ils sont aussi, et tout autant un moyen de fixer solidement le fil d'or à cet endroit, qui est comme vous pouvez le voir, le centre des carrés. Et remarquez-le, sans ces points, les distances entre les extrémités de la diagonale horizontale seraient grandes pour le fil d'or, trop grandes en tout cas pour une solidité convenable. A moins toutefois de choisir des carrés de petites dimensions, comme à la figure 103, et qui dans ce cas ne rendent pas les points du centre nécessaires. Ceux-ci d'ailleurs, dans ce cas, seraient néfastes au rendement du point et occasionneraient par conséquent une perte de temps. Au contraire, ces points du centre des carrés doivent précisément permettre de traiter le fond plus largement, par exemple, avec de plus gros fil d'or, permettre ainsi d'aller plus vite tout en faisant du bon travail. Ce ne sont donc pas ces quatres points de milieu qui seront ici une perte de temps, puisqu'ils épargnent un nombre considérable d'autre points.

Avec un peu d'habitude on peut les placer tout en couchant l'or, et en même temps que les autres points formant les grands carrés.

Le premier point de ce groupe de quatre, se pose sur la diagonale *verticale* du carré, juste entre les deux points du même carré, posés au tour précédant celui de la diagonale *horizontale* (fig. 104 (a)).

Le deuxième et le troisième point se font sur le tour d'or de la diagonale *horizontale*, l'un à droite et l'autre à gauche du premier point.

(A suivre) Alfred PIRSON.



Fig. 101 — Couchure d'or en un et deux fils.
Simple dessin relevé pour garnir un tissu.



Fig. 102. — Détail du motif précédent (Fig. 101) mais bordé de 4 fils de soie brune au point de ligne.

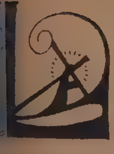


Fig. 43. — Le Crucifiement,
par Jean Leroy.



Fig. 44 — Jésus est descendu de la Croix,
par Jean Leroy.

Le Chemin de la Croix
l'Eglise d'Epinoy (Pas-de-Calais) par Jean Leroy

E petit village d'Epinoy peut se vanter de posséder, dans son église neuve, l'une des meilleures *Marches de Jésus à la Mort,* parmi les modernes.

L'auteur est un artiste tournaisien, M. Jean Leroy, un converti d'après-guerre et qui cherchait l'occasion de « libérer » son âme dans œuvre importante.

providentielle occasion se présenta sous les traits de M. l'ab harles Mol, curé d'Epinoy, qui désirait un *Chemin de la Croix* commerce, n'ayant rien d'un cortège costumé, et offrant au hose qu'un vague relent de religiosité mièvre ou maladive.

eu merci, M. le Curé laissa au peintre toute liberté de s'expri Si l'on veut, en effet, représenter dignement les scènes ef bles de la Passion, il faut les avoir vécues, en se mêlant à la ricanante ; il faut s'être surpris pantelant et meurtri devant misère de misère, l'abomination de la désolation.

Jean Leroy a « vécu » son œuvre. *Son Chemin de Croix* loyal », personnel, comme un poème venu du cœur.

alysons-le rapidement.

***

vant Pilate, personnage revêtu du manteau rouge des Assi et plutôt falot, le Christ a cette droiture et cette majesté tude qui exaspère ses accusateurs hurlant à la mort. Atmos de prétoire. Du rouge, du noir autour de la blanche silhout Jésus.

ut le long de son sanglant pèlerinage, l'artiste harmonisera oloris avec le « tragique » des scènes qui se succèdent et s'ap t, pour ainsi dire : souvent un halo rouge, un noir avec des s, des traînées d'or sombre sur la Croix, des touches assez tées, parfois heurtées, afin de rendre suggestive chacune des èses plastiques.

nthèses, car les personnages secondaires sont rejetés dans l'ombre ou bannis complètement. L'artiste corrige selon son lyrisme l'élément trop archéologique qui nuirait à la projection vigoureuse des faits et gestes du divin Martyr.

Dans la deuxième Station, afin d'obéir à son cœur d'un élan décidé, comme le géant qui entre dans la carrière, Jésus part en portant Son fardeau. La lumière joue sur l'ardente physionomie, dore l'épaule, avive encore le regard, s'arrête au croisement des bras de la Croix.

C'est le procédé cher à M. Jean Leroy, celui de l'esquisse très étudiée, qui permet l'expression franche et forte, les larges coups de la brosse, au gré de l'émotion. Les glacis sur fond blanc facilitent l'approximation de la vie. Ils traduisent mieux que les pâtes revêches, complexes, la réalité des formes. Les maîtres d'autrefois usaient volontiers des couleurs transparentes ou glacis, Rubens spécialement ; et, dans l'ouvrage célèbre d'Eugène Fromentin, cet éminent critique d'art et fin gourmet des techniques caractérise, avec une sorte d'emphase, le métier de *La pêche miraculeuse* de Malines, dépendue par hasard lors de son passage, et dont il suit le nettoyage, et plus encore, le « procédé » des glacis, avec son regard pénétrant de connaisseur.

Les trois *Chutes* sont traitées dans un rythme intelligent : au fur et à mesure que se déroulent les étapes, la Croix prend plus de place, et, dans la troisième, devient le motif principal, envahissant tout l'espace. Jésus tombe d'abord sur un genou en retenant son fardeau, contre lequel vient cogner une main de bourreau ; puis Il s'affale sur les deux genoux en lâchant, cette fois, la Croix qui tient quand même ; enfin l'énorme poids tombe lourdement sur la Victime qu'il écrase. Le dernier tableau est monumental malgré ses dimensions réduites, monumental par l'atmosphère sanglante des glacis, par le « cri » tragique qui jaillit: « Je ne suis plus un homme mais un ver, quelque chose d'abject et de honni ».

Dans les quatre *Rencontres,* il est facile de découvrir un ryth-



Fig. 45. — Simon de Cyrène, aide Jésus à porter sa Croix,
par Jean Leroy.

me tout aussi curieux. Celle de la Mère est traitée certes avec hardiesse mais avec amour aussi. Deux têtes et un pan de la Croix forment un faisceau soutenu par deux volumes colorés qui s'opposent ; Simon de Cyrène enlève résolument la Croix (fig. 45) d'un geste de géant, qui plaît ; le rouge de son vêtement « surplombe » la blancheur du Christ ; tandis que le linge de Véronique s'entoure d'un concert de quatre tons ; et que, dans la rencontre des pleureuses, la main gauche de Jésus ponctue Sa parole.

La dixième Station nous montre le Sauveur se couvrant les yeux, de son bras dénudé déjà, dans un geste clair de pudeur... A la onzième, Il s'étend sur l'instrument de Son supplice, haletant et brisé, cherchant comme le « climat » du ciel, dans une noblesse d'attitude contrastant avec l'atroce mouvement du bourreau, que vient souligner encore le rouge sombre. Combien émouvant, ce simple canevas !

Pour atteindre à l'éloquence sans apprêt qu'exige un Christ en croix, l'artiste n'a pas hésité à résumer plastiquement (fig. 43) et à ne laisser que l'essentiel (XIIme Station). Qu'importe telle ou telle amputation si la scène garde son équilibre et augmente son pouvoir de suggestion ? Une tête de Christ découpée d'un crucifiement de Fra Angelico ne perd rien de sa grandeur originale, au contraire. A l'Exposition de l'Art flamand, à Anvers, les quelques « morceaux détachés » de Rubens ne manquaient pas d'envergure, de beaucoup s'en faut.

Sans conteste, les deux dernières Stations du *Chemin de la Croix d'Epinoy* (c'est ainsi qu'il passera à la postérité, sous cette appellation) sont deux petits chef-d'œuvre.

Dans la Pieta, (fig. 44) les suprêmes devoirs sont rendus par la Mère, qui vient d'ôter les épines et s'apprête à baiser le front raidi par la mort. Jean est à ses côtés...

Le soir tombe.

Un bleu vespéral s'assombrit à l'horizon. Du cadavre et du linceul sourd une lumière endeuillée.

Comme la mante de la Vierge est lugubre !

Nous voici au tombeau. Même lumière mi-obscure, si l'on peut dire. La couronne d'épines repose sur le cœur qui ne bat plus. C'est le grand silence.

Une seule présence discrète, timide, veillant la *Lumière* qui luit dans les ténèbres et que les ténèbres n'étoufferont pas à jamais... Symbole peut-être d'une âme qui, tant et tant d'heures durant, essaya de frôler doucement le Christ au passage, afin d'en rapporter quelque grâce de choix en faveur des âmes qui referont avec elle le consolant chemin.

Chanoine Th. BONDROIT.

Les Sculptures de Bamber

par Valentin Kraus



E toutes les œuvres exécutées par Vale Kraus pour l'église Saint-Otto à Bamb les plus remarquables sont sans contr les statues des douze Apôtres.

Taillées dans le bois, dans des blocs 2m40 de haut, elle ont véritablement g de allure. Mais l'impression de grand qui s'en dégage, tient beaucoup moins proportions de ces figures, qu'au ca tère monumental qu'a su leur donner l'auteur. Et par là elles joignent ou évoquent tout au moins les œuvres des maîtres sculptèrent les portails de Chartres et de Reims.

En vrai maître du ciseau et de l'ébauchoir, Kraus a su styli écarter les détails superflus, et choisir l'attitude, le geste remp sant de majesté ces géants choisis par le Christ Lui-même p établir son Eglise sur des fondements inébranlables.

Voyez Pierre, (fig. 48), la main levée pour bénir : l'auto dont il a été revêtu émane de toute sa personne. C'est bien le p ce des Apôtres, celui à qui Jésus a confié les clefs avec le pou de « lier et délier ».

Et Paul, (fig. 49), le livre de ses épîtres en mains, le reg plutôt abaissé vers nous, comme lorsque son œil de feu cherch chez ses auditeurs de l'Aréopage d'Athènes l'étincelle manifes une conviction naissante. Cet homme méditatif a bien l'attit du penseur et du philosophe, mais d'un philosophe, conscient la vérité de la doctrine sublime qu'il veut annoncer.

Ces statues sont placées dans l'église de Bamberg de cha côté de la nef à intervalles réguliers, à la naissance des arcs.

Il n'est pas inutile de rappeler que cette disposition fréqu dans nos anciennes églises et cathédrales est symbolique. Apôtres, en effet, et les autres chefs spirituels sont les colo qui soutiennent le temple mystique de Dieu, et c'est sur elles s'appuient les pierres vivantes que sont les fidèles. « Jacques, phas et Jean, affirme saint Paul, sont les *colonnes de l'E*



Fig. 46. — Le Christ-Roi
(Calvaire en bronze pour l'église Saint-Otto, à Bamberg),
par Valentin



Fig. 47. — Pieta en céramique exécutée pour un autel de l'église Saint-Otto, à Bamberg, par Valentin Kraus.



Fig. 48. — L'Apôtre saint Pierre. — (Statue de 2m. 40 de haut, taillée dans le bois, pour l'église Saint-Otto, à Bamberg,
par Valentin Kraus.



Fig. 49.— L'Apôtre saint Paul,— (Statue de 2m. 40 de haut, taillée dans le bois, pour l'église Saint-Otto, à Bamberg,
par Valentin Kraus.

et ils ont reconnu la grâce qui m'avait été accordée par Celui qui a agi efficacement dans Pierre pour le rendre Apôtre des circoncis et qui a aussi agi efficacement en moi pour me rendre Apôtre des Gentils ». Chargés de maintenir la vérité évangélique, les Apôtres soutiennent toutes les âmes et les empêchent d'être ébranlées par l'erreur. (1)

***

Une autre œuvre très remarquable de Valentin Kraus, est la *Pieta*, en céramique, modelée par le maître pour un des autels de l'église de Bamberg également. (fig. 47)

Ce groupe est très décoratif. Si nos lecteurs pouvaient le voir en couleur, ils en auraient une idée plus exacte. La reproduction est bonne cependant et la photographie rend bien l'expression douloureuse de la Mère de Dieu. Toute la composition, sans être hiératique ni figée, a un caractère de dignité qui convient à des scènes semblables. L'ange de gauche est plein de respect ; nous serions tentés de reprocher à celui de droite de sembler être un peu distrait de la scène grandiose à laquelle il assiste. Cette critique de détail ne diminue point l'enthousiasme avec lequel nous avons accueilli ces œuvres du maître sculpteur allemand. Heureuses les églises dont les pasteurs ont trouvé de tels artistes pour remettre sous le yeux des fidèles les mystères de notre Foi, ainsi que les Apôtres ayant fait connaître au monde ces grands mystères.

***

Comme on l'a vu par les figures reproduites dans cet article, Valentin Kraus a donné comme emblèmes, à saint Pierre les clefs, à saint Paul l'épée, à saint André la croix, à saint Jude la massue.

Les lecteurs de l'*Artisan* seront heureux à l'occasion de cette étude d'être exactement renseignés sur les insignes attribués aux Apôtres par la tradition chrétienne. Les voici :

Saint Pierre : Les clefs. Parfois la croix renversée ou le coq.

Saint Paul : L'épée dans la main, et le livre des épîtres.

Saint Jean : Calice empoisonné d'où s'échappe la mort sous la figure d'un dragon.

Saint André : La croix en X, dite en *sautoir*.

Saint Jacques le Majeur : Le glaive comme saint Paul, ou le bourdon de pèlerin, la pèlerine ornée de coquilles.

Saint Philippe : porte une croix triomphale.

Saint Barthélemy : tient un large coutelas.

Saint Matthieu : porte la lance ou la hache, parfois une bourse.

Saint Simon : une scie.

Saint Jude (Thaddée) : a pour attribut la palme, quelquefois un bâton ou une massue (fig. 51), une croix, une barque de pêcheur.

Saint Jacques le Mineur : un battoir de foulon, un glaive ou une hallebarde.

Saint Thomas : une équerre en main, parfois une lance.

Saint Mathias : une lance, une hachette ou un glaive.

Saint Barnabé : est accompagné de flammes, d'un bûcher, de pierres, rarement d'une hache.

Un autre moyen de distinction entre les Apôtres groupés se rencontre dans les bas-reliefs et dans les châsses du haut moyen âge ; chaque Apôtre y a pour attribut une sorte de château désignant les villes ou les provinces évangélisés par eux.

Chaque article du *Symbole des Apôtres* est parfois écrit sur une banderole et attribué spécialement à un Apôtre.

L'attribut essentiel et le plus fréquent, comme aussi le plus caractéristique et le plus lisible à première vue, est l'instrument du martyre.

Bruno RIVIERE.

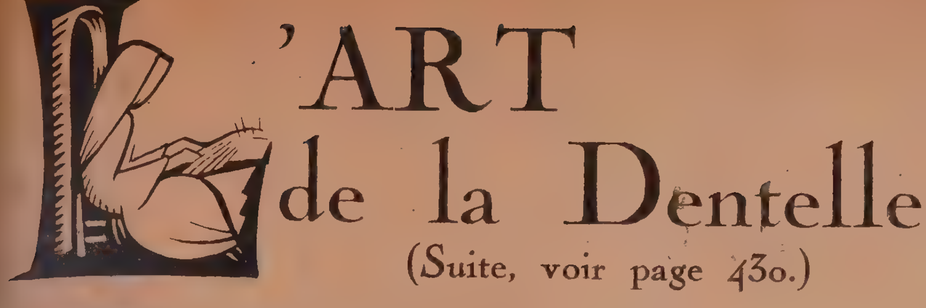
(1) Dom Gaspar Lefebvre, *Manuel de Liturgie*, p. 41.



Fig. 50. — L'Apôtre saint André.
(Statue de 2m. 40 de haut, taillée dans le bois, pour l'église Saint-Otto, à Bamberg), par Valentin Kraus.



Fig. 51. — L'Apôtre saint Jude (ou Thaddée),
(Statue de 2m. 40 de haut, taillée dans le bois, pour l'église Saint-Otto, à Bamberg), par Valentin Kraus.



L'ART de la Dentelle

(Suite, voir page 430.)

N. D. L. R. — Nous prions nos lecteurs d'excuser une petite erreur de mise en page. La fig. 28 (p. 432) a été reproduite à l'envers. Pour trouver « les 6 épingles qui commencent le piqué » ils voudront bien se reporter au schéma fig. 27.

Il ne faut abandonner les fuseaux avec lesquels on vient de travailler que lorsque l'on ne peut plus faire autrement.

Après avoir fait le croisement 5, vous pouvez continuer les trois tresses et les conduire respectivement jusqu'en 6-7 et 10. Placez les épingles 6 et 7, simplement au milieu des quatre fils des tresses, après le geste « tourner », comme cela se fait toujours. Abandonnez ces douze fuseaux que vous repoussez légèrement vers la gauche et (+) exécutez la tresse f-9, puis la tresse f-8. Placez l'épingle 8 et continuez la tresse de façon à la ramener en 9.

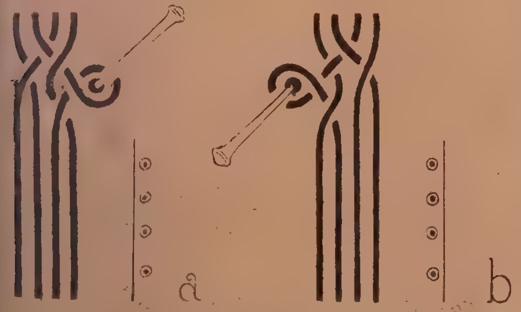


Fig. 30. — a) Picot placé à droite de la tresse; b) picot placé à gauche de la tresse; sur le côté, le patron.

Croisez cette tresse et la voisine, placez l'épingle 9 et continuez la tresse de gauche jusqu'en 10.

Exécutez avec ces quatre fuseaux et les quatre voisins de gauche, soit ceux qui composent la tresse 5-10, un croisement et placez l'épingle 10. Exécutez les tresses 10-11 et 9-11 et faites le croisement 11 (épingle), après lequel vous continuez la tresse de gauche jusqu'en 18 et vous abandonnez alors les huit fuseaux que vous écartez un peu vers la droite.

Reprenez alors les deux fuseaux de droite qui ont servi à faire le croisement 10, soit, la 9e paire et commencez l'exécution du carré en toilé. C'est-à-dire : succession de « passées » avec la 9e paire et la 8e, puis la 7e, la 6e, la 5e et la 4e. Tournez les « voyageurs » et faites une passée tordue avec ceux-ci et la paire voisine (la 3e). Placez l'épingle 12 comme le montre le dessin explicatif (fig. 27) c'est-à-dire à gauche de la passée tordue.

Continuez alors la lisière : pas. tord. avec la 3e paire (les voyageurs) et la 2e; la 2e et la 1re — épingle 13.

Pas. tord. avec la 2e et la 3e que vous tordez deux fois — épingle 14. Pas. tord. avec la 3e et la 2e paires ; puis avec la 2e et la 1re — épingle 15. Pas. tord. avec la 2e et la 3e paires. Abandonnez les six fuseaux et retournez au toilé.

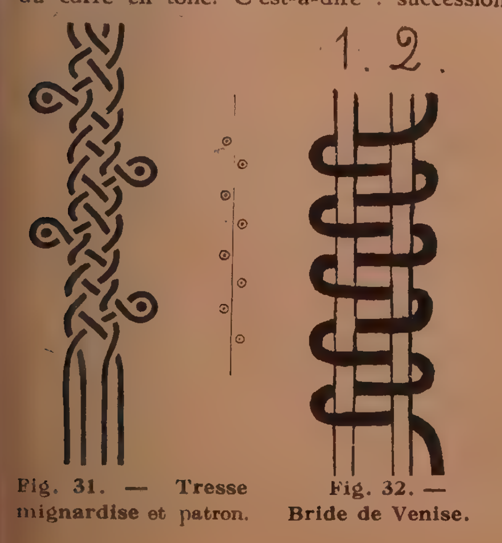


Fig. 31. — Tresse mignardise et patron.

Fig. 32. — Bride de Venise.

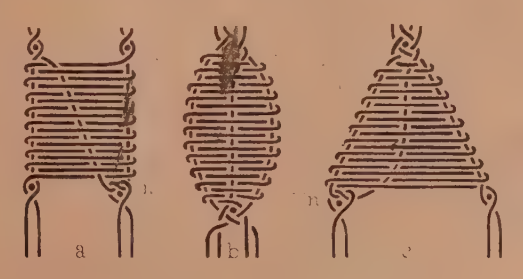


Fig. 33. — Points d'esprit.

La 4e paire forme les « voyageurs ». Vous la conduisez, en une succession de « passées » au delà de la 9e paire. Tournez et placez l'épingle 16. Retour vers la gauche et placement de l'épingle 17. Tournez les voyageurs et ramenez-les à droite. Tournez-les.

Il faut maintenant exécuter avec ces voyageurs et les quatre fuseaux de la tresse 11-18, le croisement que nous avons expliqué précédemment (fig. 24). C'est-à-dire : croisez les voyageurs et la paire de gauche de la tresse — « tournez » la paire de droite de la tresse et la paire voisine (voyageurs) — placez l'épingle 18, entre la 1re et la 2e paire du croisement, achevez celui-ci en croisant la 1re paire sur la 2e. Exécutez alors, en serrant bien, le morceau de tresse 18-20 ; puis, reprenant les quatre fuseaux de droite, la tresse 11-19, placez l'épingle 19 et continuez la tresse jusqu'en 20 où vous faites le croisement et placez l'épingle.

Continuez les tresses 20-25 et 20-28 ; abandonnez les huit fuseaux que vous repoussez vers la droite, et reprenez les « voyageurs » qui attendent près de l'épingle 18. Conduisez-les vers la gauche, à l'épingle 21, que vous placez, après les avoir tournés. Ramenez-les à droite où vous placez l'épingle 22, après les avoir tournés, puis, de nouveau, ramenez-les à gauche. Tournez-les et, reprenant la 3e paire, faites avec celle-ci et les voyageurs, une passée tordue. Placez l'épingle 23, à gauche des quatre fils de la passée tordue.

Exécutez ensuite le morceau de lisière qu'il est possible de faire actuellement, c'est-à-dire : une pas. tord. avec la 3e paire (les voyageurs) et la 2e puis la 1re — épingle 24. Cette épingle correspondant à l'épingle a, à laquelle sont attachés les quatre premiers fuseaux.

Reprenez l'explication au début, avant le placement de l'épingle 1, et suivez-là jusqu'au dernier paragraphe de l'article précédent, terminé par les mots « ... vers la gauche » (bas de la p. 432).

Reprenez alors la 4e paire (les nouveaux voyageurs) et conduisez-les à droite des cinq paires suivantes, par une série de « passées ». Tournez-les, puis exécutez le croisement 25, avec les 8e et 9e paires d'une part, les fils de la tresse 20-25 d'autre part, et placez l'épingle 25.

Tournez une fois chacune des paires 4-5-6 et 7 et placez entre la 4e et la 5e et entre la 6e et la 7e les épingles 26 et 27, correspondant aux épingles du début que nous avons appelées *c* et *d*. Il faut donc reprendre le commencement de l'explication, au dernier paragraphe de l'article précédent et la suivre jusqu'au signe (+).

Continuez la tresse faite avec les 10e et 11e paires, de l'épingle 25 jusqu'en 28 ; et

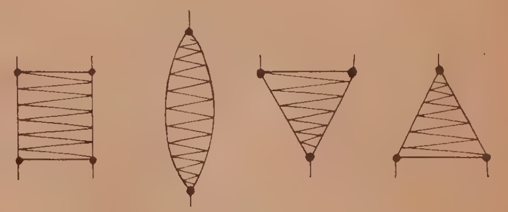


Fig. 34. — Patron des points d'esprit.

la tresse partant de 20, aussi jusqu'en 28 où vous faites le croisement et placez l'épingle 28. Cette épingle correspond à l'épingle *f* du début. Reprenez l'explication au signe (+), à supposer que la lecture du schéma ne soit pas suffisante pour rendre superflue une deuxième lecture du texte.

Les Picots.

Les tresses de la dentelle de Cluny sont souvent ornées de *picots*.

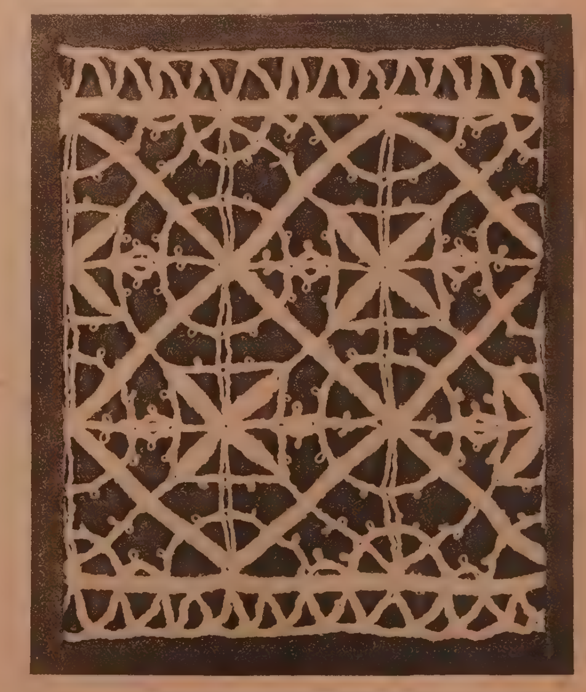
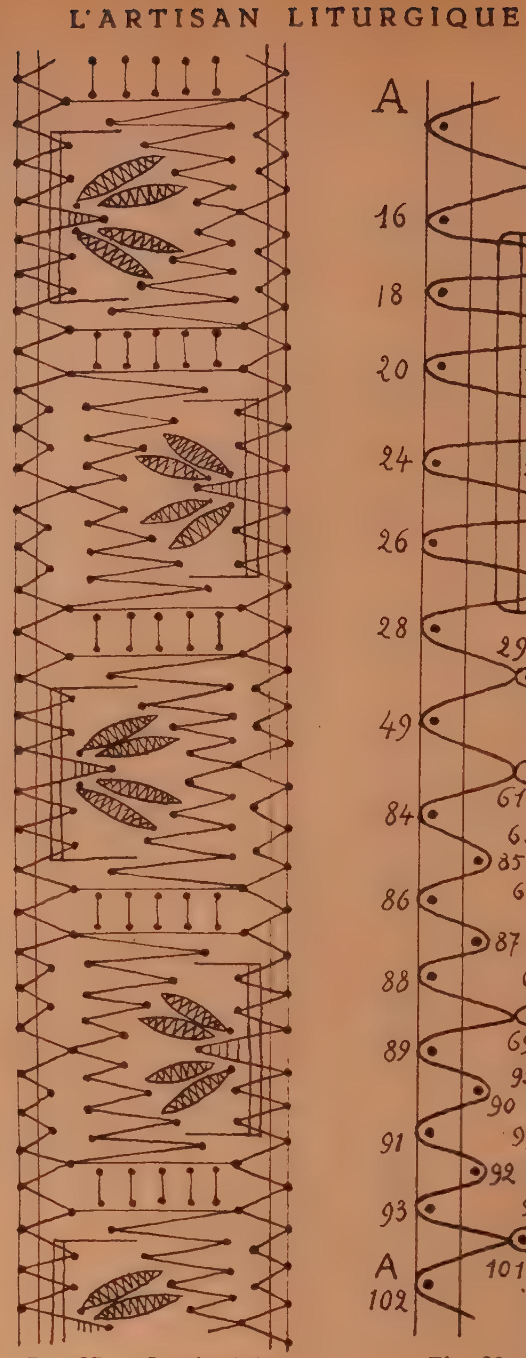


Fig. 35 — Dentelle de Cluny avec bride de Venise, points d'esprit et picots.



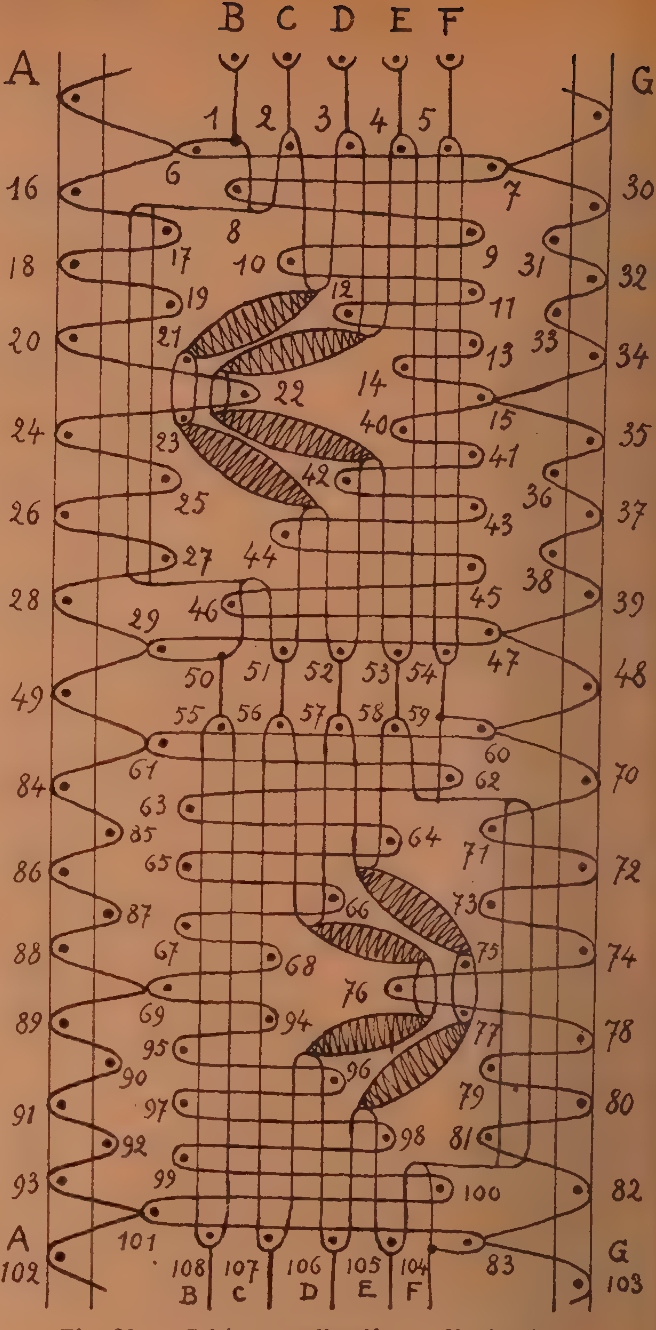


Fig. 36. — « Entre-deux » avec points d'esprit et picots.

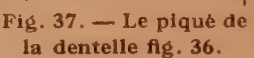


Fig. 37. — Le piqué de la dentelle fig. 36.

Fig. 38. — Schéma explicatif pour l'exécution de la même dentelle.

Les picots peuvent être placés à droite ou à gauche de la tresse ou des deux côtés en même temps.

Ils sont formés par un des fils de la tresse enroulé autour d'une épingle.

1°. — *Picot placé à droite d'une tresse de quatre fils.* — On conduit la tresse jusqu'à l'endroit où le patron porte le signe conventionnel représentant un picot (figure 30-a). On place alors une épingle, la pointe en bas, obliquement de l'extérieur vers l'intérieur, *en-dessous* du dernier fil de la tresse, à droite. On passe la pointe (toujours en bas) *au-dessus* de ce fil et on place l'épingle. On « tourne » une fois la paire de fuseaux de droite et on continue la tresse.

2°. — *Picot placé à gauche d'une tresse de quatre fils.* (fig. 30-b). On place l'épingle la tête en bas, obliquement, de l'extérieur vers l'intérieur, *au-dessous* du premier fil de la tresse, à gauche. On ramène la pointe *au-dessus* du fil et on pique l'épingle. On « tourne » la paire de gauche et on continue la tresse.

On peut aussi mettre l'épingle la tête en haut, obliquement de l'extérieur vers l'intérieur, sous le fil, et ramener la pointe au-dessus du fil.

Lorsque plusieurs picots se succèdent du même côté d'une tresse, il vaut mieux les exécuter avec le même fil, ce qui se présente quand on a « croisé » deux fois.

On appelle *tresse mignardise* une tresse ornée de picots placés alternativement à droite puis à gauche (fig. 31).

En application, on peut modifier le petit entre-deux (fig. 17), en y ajoutant des picots placés à l'intérieur des carrés marqués aux angles par les épingles 10-12-21-23, au milieu des tresses 11-12 — 12-19 — 14-21 — 21-22.

Bride de Venise.

La bride de Venise se fait généralement avec deux gros fils que l'on recouvre d'un des fils de la dentelle, passé successivement au-dessus, puis au-dessous de chacun d'eux.

Le fil fin étant placé, par exemple, à droite des deux gros (fig. 32), on exécute : « tourner » le fil fin au-dessus du gros (2) — passer le gros (1) au-dessus du fin, puis celui-ci au-dessus du même gros, donc « croiser » deux fois — passer le gros fil (2) au-dessus du fin, puis celui-ci au-dessus du même gros, donc « tourner » deux fois. Continuer ainsi : croiser deux fois — tourner deux fois...

Le fil fin doit être serré, et les voyages de droite à gauche et de gauche à droite répétés aussi souvent qu'il est nécessaire pour former une sorte de soutache bien régulière et bien ferme.

Pour les divers *croisements* qu'on peut avoir à exécuter avec des brides de Venise, on considère celles-ci comme des brides de deux fils, le fil fin étant réuni à l'un des gros.

On exécute parfois la bride de Venise en remplaçant chacun des gros fils par deux des fils de la dentelle.

Point d'esprit.

Le *point d'esprit* est constitué par un travail analogue à celui de la bride de Venise.

Il s'exécute le plus souvent avec quatre fils. Un de ceux-ci va et vient, de droite à gauche puis de gauche à droite, successivement au-dessus puis en-dessous de chacun des trois autres.

Les fils extérieurs déterminent la forme du point d'esprit qui peut être carré, ovale ou triangulaire.

(A suivre.) L. PAULIS.

Les Tapisseries de la Chapelle Sixtine

(Suite, voir pages 426 et 427.)

Prédication de Saint-Paul à Athènes



'HOMME ardent qui, appelé par Dieu à la conversion du monde grec et romain, consacre la force puissante de son esprit à cette mission qui embrasse le monde, n'a guère pu être représenté plus grandiosement ni plus magnifiquement. Raphaël a dépensé tout l'effort de son talent pour faire ressortir le « vase d'élection » comme centre spirituel. Elevé au-dessus de tous, le grand cteur en habit vert et manteau rouge, se tient au premier plan, comme une colonne de la foi il domine l'Aéropage qui est désigné le temple et la statue d'Arès. Tout plein de son apostolique mission pôtre s'avance au bord des gradins. Qui a vu seulement une fois cette issante figure ne peut plus l'oublier : un sérieux profond, une éloquence onnent de ce prédicateur sans égal sur le cercle des auditeurs. Non seulent Paul les dépasse tous par le point élevé où il se trouve, mais aussi parce e les auditeurs sans exception sont représentés plus petits. L'impression e produit la sublime figure est rendue plus grande encore par l'éclairage plus varié. Comme une apparition céleste, il enchaîne la foule qui ne peut rracher au charme de son discours. Dans les physionomies des auditeurs jouent les expressions les plus diverses : auditeurs antipathiques, vives pressions échangées, réflexions intenses, doute silencieux. Deux seulement nt entièrement convaincus de la vérité de la nouvelle doctrine : un homme une femme qui se pressent à droite en haut des gradins ; surtout dans regard plein de flammes et les mains étendues du premier se lisent l'abann enthousiaste à ce Dieu qui n'est déjà plus le dieu inconnu, et la joie ureuse de la promesse d'une vie immortelle. Toute l'histoire de l'Église est peinte dans la *Prédication de Paul* : la prédication de la vérité, le refus d'une grande partie du monde de s'y soumettre et le dévouement fidèle de la part des élus.

Mort d'Ananie et de Saphire

Voici comment les Actes des Apôtres relatent l'épisode (chap. V, 1 à 11). « Un homme nommé Ananie, avec Saphire sa femme, vendit une propriété, et ayant, de concert avec elle, retenu quelque chose du prix, il en apporta le reste et le mit aux pieds des Apôtres. Pierre lui dit : « Ananie, pourquoi Satan a-t-il rempli ton cœur au point que tu mentes au Saint-Esprit et que tu retiennes quelque chose du prix de ce champ ? Ne pouvais-tu pas sans le vendre en rester possesseur ? et après l'avoir vendu, n'étais-tu pas maître de l'argent ? Comment as-tu pu concevoir un pareil dessein ? Ce n'est pas à des hommes que tu as menti, mais à Dieu. » En entendant ces paroles Ananie tomba et expira... »

Dans le milieu du tableau, sur une tribune, se tient, sérieuse et grave, l'assemblée des Apôtres. Sur l'un des côtés, les fidèles apportent leurs dons ; sur l'autre, les dons sont distribués aux indigents. Au premier plan est Ananie tombé mort sur le plancher, à la terreur de son entourage ; car Pierre, se détachant de la rangée des Apôtres et s'avançant plein de puissance comme organe du Saint-Esprit, a annoncé au trompeur son châtiment qui s'exécute aussitôt. A côté de Pierre, un autre majestueux apôtre montre avec la main le Ciel d'où vient la justice ; son regard cherche à droite Saphire qui s'avance avec des yeux rusés et retire d'une main quelques pièces de l'argent qui est dans l'autre main, ne se doutant pas de la punition qui a déjà atteint son mari et qui l'atteindra elle aussi.

N. NOÉ.

Fig. 52. — Prédication de saint Paul devant l'Aréopage d'Athènes, par Raphaël.

Fig. 53. — Le mensonge d'Ananie, puni de mort, par Raphaël.

Réunions et Conférences

La Confrérie d'Art Sacré à Bruxelles



ONDÉE il y a environ deux ans la *Confrérie d'Art sacré* (C.A.S.) groupe les artistes chrétiens de Belgique en vue de leur formation. Elle « n'est pas un groupement de travail » (cf. Statuts 4 et 5), sa « raison d'être est d'offrir à Dieu un hommage d'adoration et non de promouvoir telle ou telle tendance artistique. Cette formation religieuse, but poursuivi par les fondateurs de la C.A.S., est à notre avis le seul moyen d'arriver à une véritable rénovation de l'Art chrétien. Aussi sommes-nous particulièrement heureux de faire connaître à nos lecteurs la jeune association. Le compte-rendu de la réunion de janvier dernier, donnera mieux que tous les commentaires une idée de l'activité de la C.A.S., et montrera comment elle se propose de faire poursuivre par ses membres l'étude de la doctrine, du dogme catholique (N.D.L.R.)

***

COMPTE-RENDU DE LA RÉUNION DU 25 JANVIER 1931

Les Confrères se réunissent à la chapelle de l'Ecole Supérieure de Jeunes Filles, rue d'Arlon, à Bruxelles, où Dom Sébastien BRAUN célèbre la messe et prononce l'allocution d'usage.

L'assemblée générale a lieu ensuite dans la grande salle de l'Institut. *Sont présents* : M. le Chanoine Crooij, président ; le R. P. Jérôme et M. de Faloisse, membres du bureau ; M. P. Rome, secrétaire-trésorier ; Dom Sébastien Braun, MM. Marcel Schmitz, Van Humbeek, Moreau, Jourdain, Claes, Lacoste, Van Huffel, Aerts, Mlle L. Jacques, Baron de Witte, Abbé Herteryckx, Mlles Van der Linden, Marivoet.

Assistent à la séance à titre d'invités : Mlle Bovy, MM. Cornélius, Norbert Noé, Volkaert.

Se sont fait excuser : MM. F. Jacques, Joors, Thomas, Desoil, Attout.

Les condoléances de la Confrérie sont exprimées à l'occasion du décès de Madame Pringels.

Le rapport de la séance précédente est approuvé. Puis on procède au tirage au sort des deux membres du bureau dont le remplacement doit se faire à la prochaine réunion. Le sort désigne M. le Chanoine Crooij et M. de Faloisse.

DOM SÉBASTIEN BRAUN signale que si la réunion actuelle a suivi à si longue distance celle du 19 janvier 1930, c'est que cette année du Centenaire était particulièrement chargée, et que, par suite des Expositions, congrès et réunions de tous genres, il aurait été difficile de s'assurer du succès d'une réunion de la C.A.S.

« Actuellement encore, il est difficile d'indiquer un ordre du jour bien défini pour chaque réunion de la Confrérie. Le R. P. Jérôme nous avait donné de bonnes directives lorsqu'il conseillait de nous appliquer à l'étude des choses religieuses.

Nous avions jadis cherché à publier une revue, mais il eut fallu trouver l'homme qui pouvait disposer de loisirs suffisants pour la diriger. Nous avons aujourd'hui parmi nous M. N. Noé, rédacteur à *l'Artisan Liturgique*, qui a bien voulu nous offrir l'hospitalité de la Revue pour publier nos documents, et comptes-rendus. Avec l'approbation de la Confrérie, je lui en exprime tous mes remerciements, persuadé que rien ne sera plus utile pour assurer la vitalité de notre groupement. »

« Nous réunir souvent à Bruxelles est impossible, continue Dom Sébastien, cependant il semble qu'on pourrait créer, dans différentes localités, des espèces de cercles d'études destinés à appuyer la Confrérie, ayant des réunions mensuelles, et formant ainsi des cellules groupant les habitants des mêmes villes (1). Notre Confrérie deviendrait une sorte de fédération centrale. Je crois que l'idée est réalisable. Notre programme aurait à rentrer dans le cadre de celui de l'Action Catholique ».

M. LE CHANOINE CROOIJ remercie Dom Sébastien Braun et M. Norbert Noé, et reçoit de ce dernier quelques précisions au sujet de la diffusion de sa revue dans tous les milieux, même internationaux.

M. NORBERT NOÉ serait reconnaissant aux membres de la C.A.S. de lui signaler les critiques qu'il y aurait lieu, selon eux, de formuler au sujet de *l'Artisan Liturgique*.

M. L'ABBÉ HERTERYCKX rappelle que, déjà l'an dernier, l'on avait exprimé le souhait de voir les membres de la Confrérie remettre au Secrétaire, à titre de dépôt, les dessins et photographies de leurs œuvres. Il est évident que si les membres ne se décident pas à constituer ce dépôt, l'action du Comité se trouve fatalement paralysée chaque fois qu'il s'agit de relations du bureau avec des personnes étrangères à la Confrérie et auxquelles on voudrait la faire connaître.

Après la conférence de M. le Chanoine Crooij sur « La prédestination de la Sainte Vierge et les mystères qui ont marqué sa vie (2) », DOM SÉBASTIEN BRAUN revient sur la question des sections locales, M. de Faloisse accepte de former celle de Liége et le R. P. Jérôme s'occuperait de celles de Bruges ou Gand.

On se sépare vers 16 h. 30.

---

(1) L'intérêt des groupements locaux s'avère de plus en plus. Et nous sommes heureux de signaler la fondation récente à Liége de la « Confrérie d'Art chrétien ». Cette union groupe non seulement nos amis dans le domaine des arts plastiques (architecture, peinture, sculpture) mais tous les artistes chrétiens quel que soit le mode de leur activité : musique, littérature, théâtre, etc. Les membres de la C.A.C. de Liége se réunissent tous les mois. (N.D.L.R.)

(2) M. le Chanoine Crooij, a bien voulu réunir en un article, à l'intention de nos lecteurs, une partie des idées développées au cours de cette conférence. On trouvera cet article à la page 436.

IMPRIMATUR
Mechliniæ, Julii 1931
J. Thys, can. lib. cens.

Imprimi potest
Abbatiæ Sti Andreæ
Theodorus, Abbas
Hélio Charles Bulens, Bruxelles (Belgique.)

NIHIL OBSTAT
Mechliniæ, Julii 1931.
J. Thys, can. lib. cens.